目　录

第一章 早　晨

——兼谈音乐中的“联想”

“世上最壮观的就是欣赏白昼的诞生！”

——高尔基《早晨》

晨曦微露，晨风习习，百鸟争鸣，朝霞闪耀，一轮红日冉冉升起，新的一天开始了！早晨的景色多么美妙、多么壮丽啊！

是的，早晨驱散了黑暗，带来了光明，它使万物充满了新的生机，给人们送来了新的希望，它使人们精神振奋，使艺术家打开了灵感的闸门。

在艺术家的心目中，早晨就是新生，就是希望，就是欢乐，就是美的代称。古往今来，它吸引了多少诗人为之讴歌，感召了多少美术家为之作画！当然，敏感的音乐家更不会例外，历史上，多少作曲家谱写了美妙的乐章，引吭高歌白昼的诞生！

在音乐中描写早晨，可以说古已有之，在欧洲音乐维也纳古典主义时期，海顿创作了《清晨交响曲》，贝多芬谱写了《黎明奏鸣曲》。但是，它大量地出现，还是浪漫主义以后的事情，这是因为浪漫主义艺术家不满现实，愤世嫉俗，离开社会题材转向更多地反映自然现象，因而描写早晨的音乐层见叠出、大量涌现，但这一时期描写早晨的音乐大多具有图景、音画的性质，所以一般出现在组曲类型的体裁中，而且经常是组曲的第一乐章，例如：挪威作曲家格里格的《培尔·金特》第一组曲第一乐章《朝景》；还有法国作曲家拉威尔的《达菲尼与克罗埃》第二组曲第一乐章《日出》；苏联作曲家普罗科菲耶夫的儿童管弦乐组曲《夏日》第一乐章《早晨》；法国作曲家丹第的《夏日山中》组曲第一乐章《早晨》；美国作曲家格罗菲

的游记音乐交响组曲《大峡谷》第一乐章《日出》……等等。

在交响诗、标题音乐或歌剧中，由于标题情节的需要，描写早晨的音乐片段也屡见不鲜，其中较著名的范例有俄罗斯作曲家穆索尔斯基的交响诗《荒山之夜》，这首乐曲描写一群妖怪在荒山上夜宴狂欢、群魔乱舞，当黎明降临大地时，它们逃之夭夭；还有德国作曲家理查·施特劳斯的交响诗《查拉图斯特拉如是说》第一部分《日出》和《阿尔卑斯山交响曲》第二段《日出》；俄国作曲家柴科夫斯基的《曼弗列德》交响曲中《阿尔卑斯山的仙女》中描写日出的片段；歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》中“写信”一场的结尾都是描写清晨的杰作。
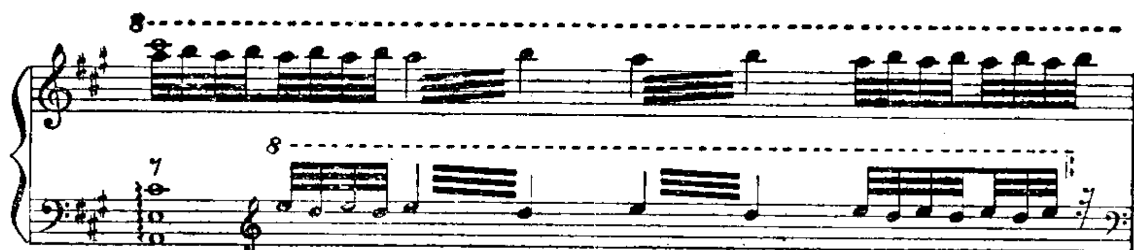
在俄罗斯作曲家里姆斯基-科萨科夫的歌剧《萨丹王的故事》第二幕中，配合剧情，音乐形象地描绘了东方破晓的过程，这过程可以分为四个阶段：(一)朝霞的第一道光线，(二)东方发红，(三)曙光越来越亮，(四)在号声和曙光中显露出神奇的城市来。
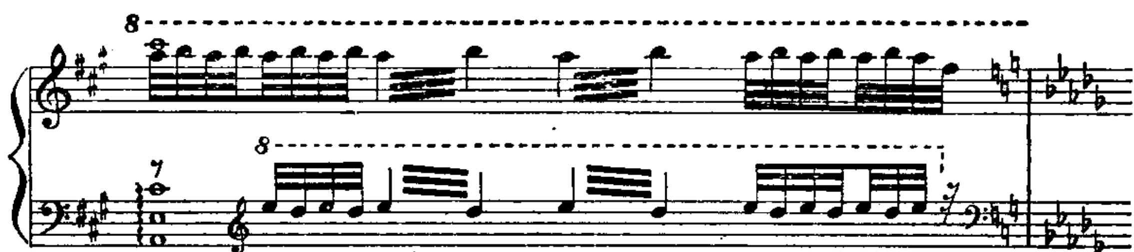
例 0101

1.（朝霞的第一道光线）
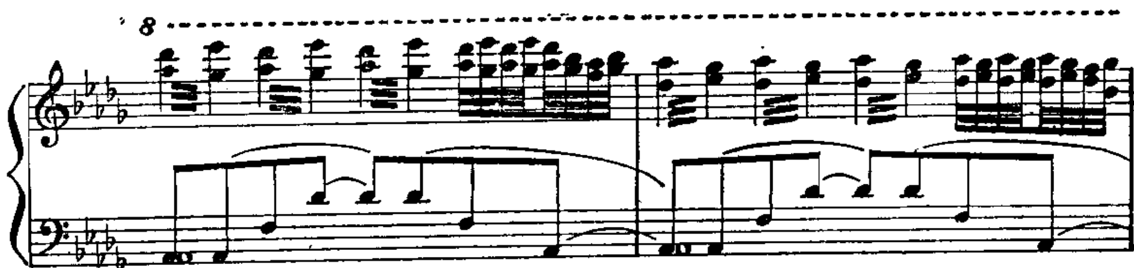
Moderato assai 十分中庸

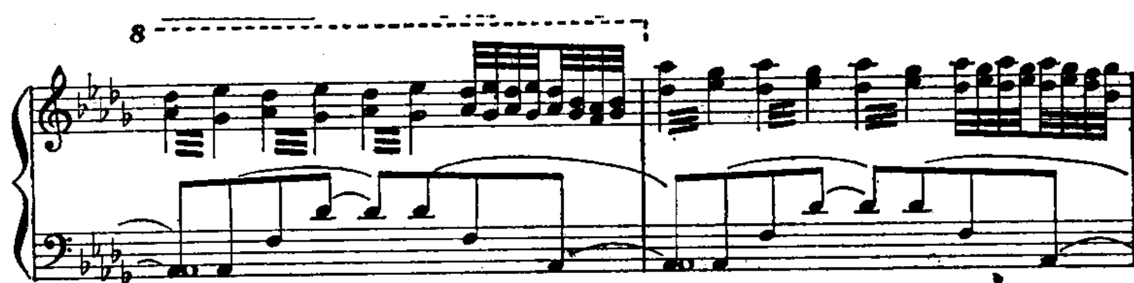
sempre legato e pianissimo
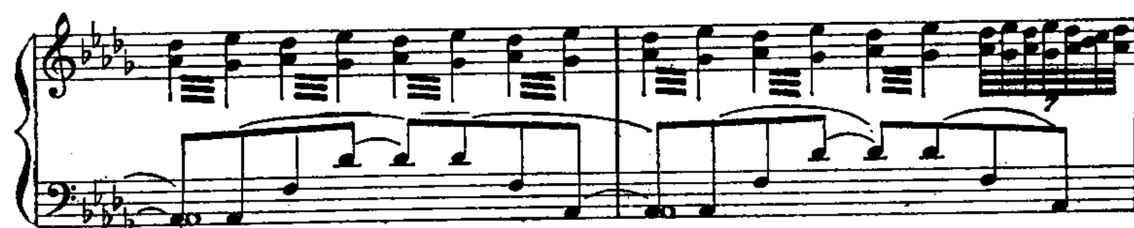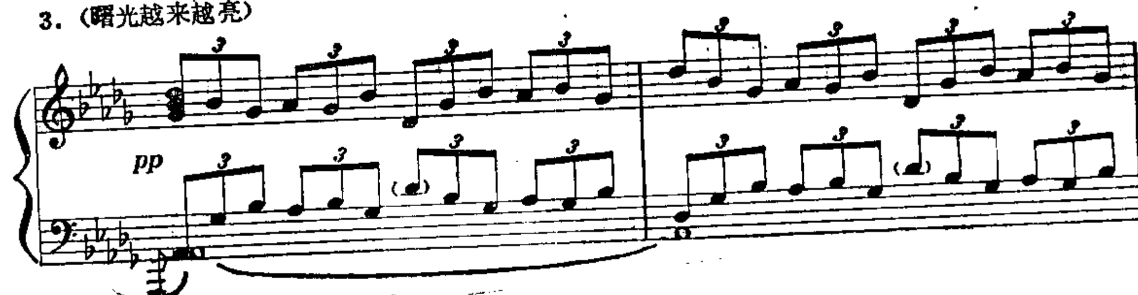




2.（东方发红）



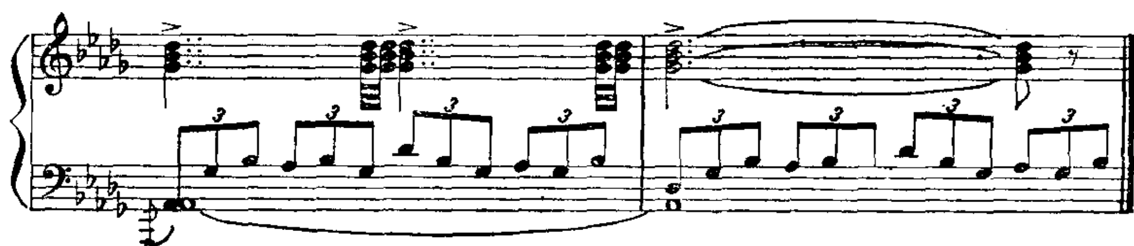




3.（曙光越来越亮）



4.（在曙光中，晨雾里显露出列杰涅茨城来，这城位在一个砂洲上，城门面对观众）



在这些作品中，作曲家是怎样塑造早晨的音乐形象的呢？要知道，音乐是用声音塑造形象的听觉艺术，而早晨只是一个时间概念，它是听不见、摸不着的。因此，音乐要直接再现现实世界中的早晨，是根本不可能的。在长期的音乐创作实践过程中，作曲家不约而同地所用的主要办法，就是借助人们的联想，间接地再现早晨的形象。

什么是联想？可以简单举例说明。假如现在一只玻璃杯掉地，发出哐啷一声，大家虽然没有看到，可是根据声音，都会说这是玻璃杯掉地碎了。大家听到的只是哐啷一声，是听觉形象，怎么会转换成玻璃杯掉地碎了这种视觉形象呢？这是由于大家平常在生活中看到玻璃杯掉地破碎时，同时听到过哐啷一声，有这种经验，因而现在能听其声如见其物，这就是联想的作用。

作曲家描写早晨主要也就是利用在早晨经常能听到的声音形象，从而使听众借助联想产生"早晨"的视觉形象。

下面介绍五种常见的情况：

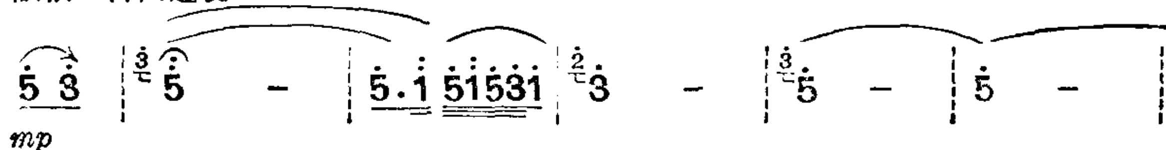
（一）利用早晨鸟鸣的声音形象：

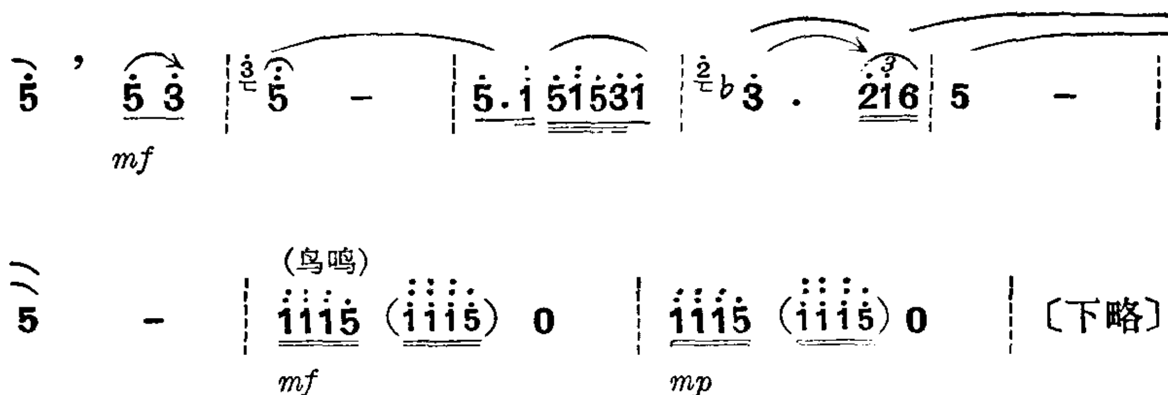
唐朝著名诗人孟浩然有一首描写春天早晨的脍炙人口的五言绝句："春眠不觉晓，处处闻啼鸟。"在诗歌中常常这样把鸟叫与早晨的形象联系在一起，在音乐中也是这样，例如陈钢编曲的小提琴独奏曲《苗岭的早晨》：

例 0102

1＝A

散板　自由速度





这里主要依靠模仿鸟鸣的乐音使听众在联想中产生早晨的形象；而鸟鸣的弱音模仿，使人联想起空谷回声，因而产生山岭的形象；由于旋律素材 5 3 5 · 1̇ 5 1̇ 5 3 1 取自苗族的飞歌，这又使人联想到这是苗岭的早晨。

(二)利用雄鸡报晓的声音形象：

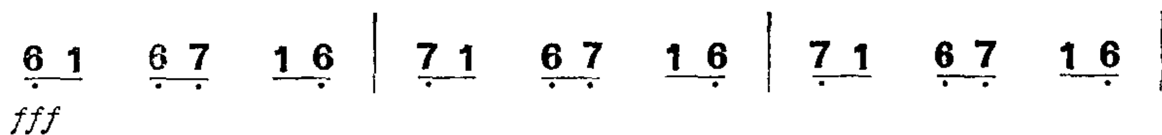
在生活中，人们都熟悉金鸡报晓的现象，大家常说“鸡鸣早看天”。在艺术中鸡啼的声音也常同早晨的形象联系在一起。唐代诗人温庭筠在其《商山早行》中描写山村秋天的早晨时，用了“鸡声茅店月，人迹板桥霜”的佳句。在音乐中作曲家也常用模仿雄鸡报晓的办法，描写早晨的到来。

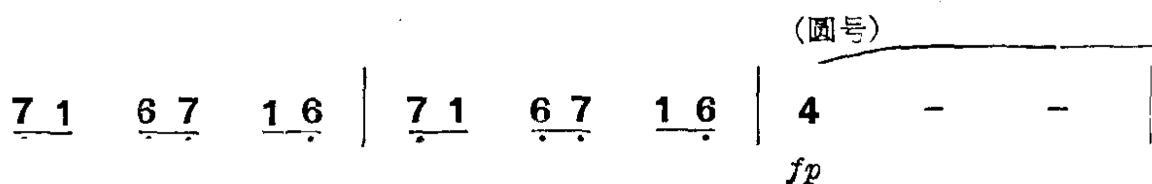
如法国作曲家圣-桑的交响诗《死之舞》，这首乐曲描写一群白骨精正在群魔乱舞，狂蹦乱跳，突然，一声雄鸡报晓，宣告黎明来临，妖魔们立即逃之夭夭，销声匿迹：

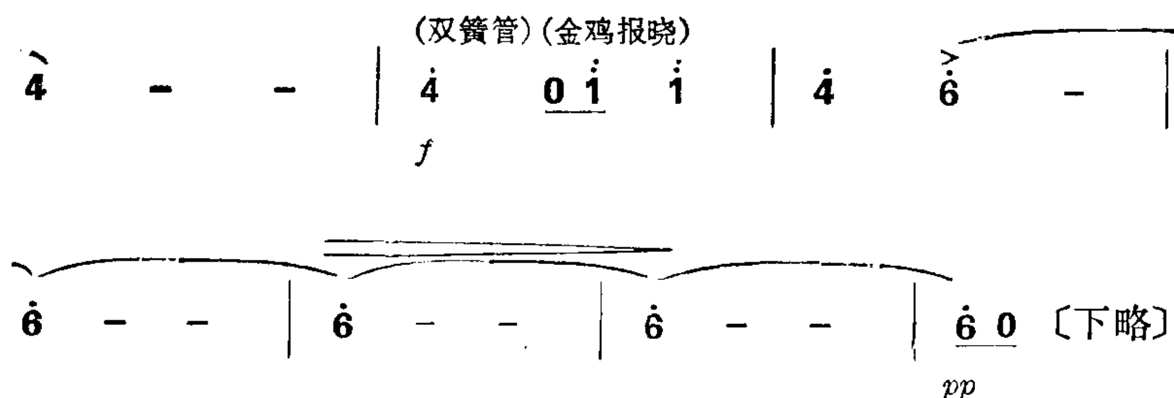
例 0103

1=♭B $\frac{3}{4}$

(弦乐)







(三)利用钟声的声音形象:

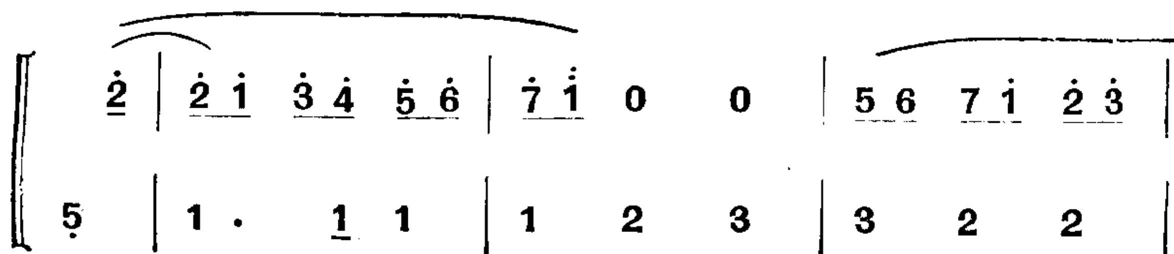
晨钟暮鼓,看来中外都是如此,钟声常同早晨联系在一起,所以作曲家也用钟声暗示早晨的到来,例如:俄罗斯作曲家穆索尔斯基的交响音画《莫斯科河上的黎明》,这首乐曲是表现早晨景色的杰出范例,为了造成东方破晓的联想,这里也用了"鸡鸣早看天"的方法,这是木管乐器模仿雄鸡喔喔啼的动机:

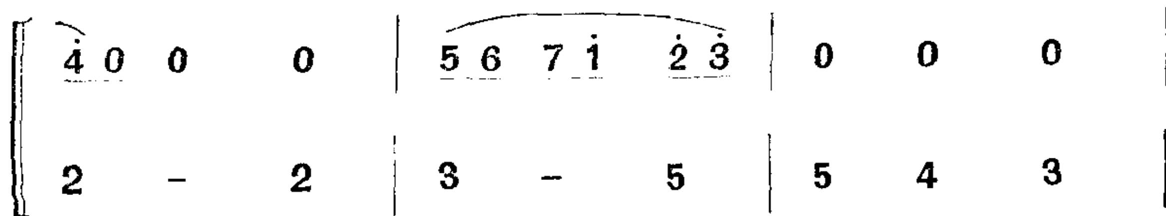


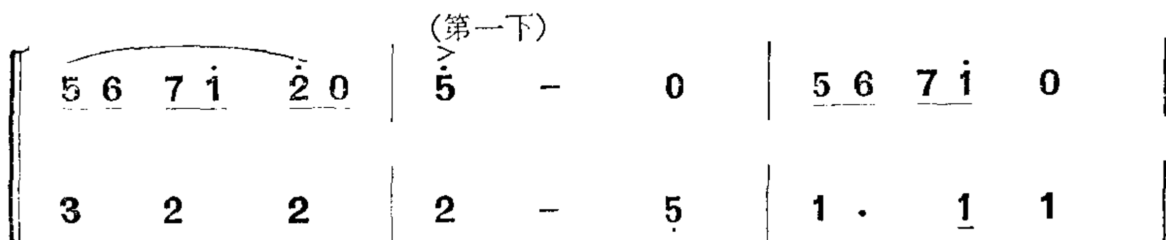
随后传来了俄罗斯教堂的钟声,明确地宣告早晨的来临。(见例0112)

有时,作曲家甚至利用钟表报时,说明早晨的具体时间,例如,德国作曲家舒曼的钢琴套曲《蝴蝶》,这首乐曲描绘了一个五光十色、热闹非凡的化装晚会,当人们尽兴狂欢到精疲力尽之际,远处钟楼上传来了报时钟声六下,告诉人们早晨已经降临大地:

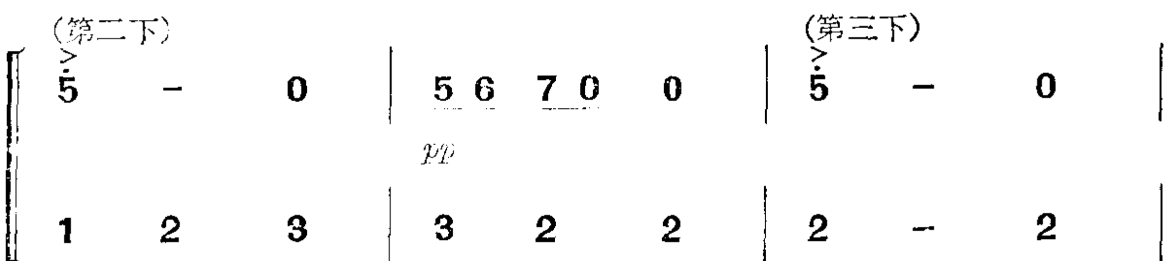
例0104

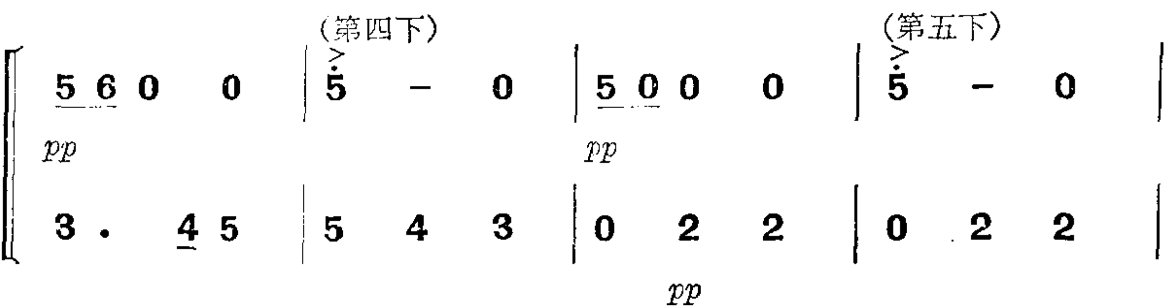


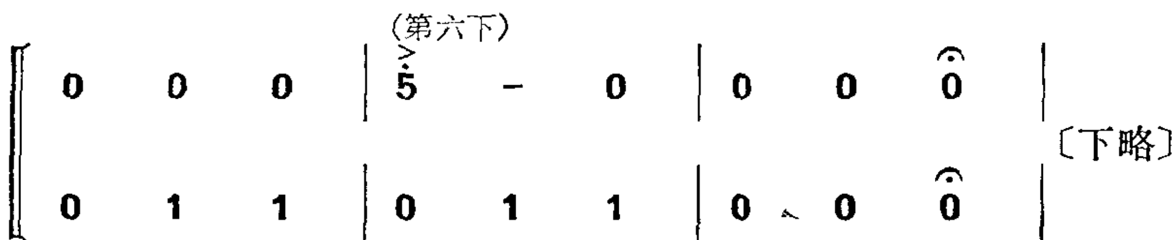




〔钟楼钟敲六下，狂欢节嘈杂声逐渐消失。

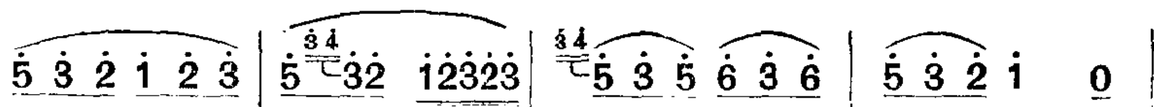






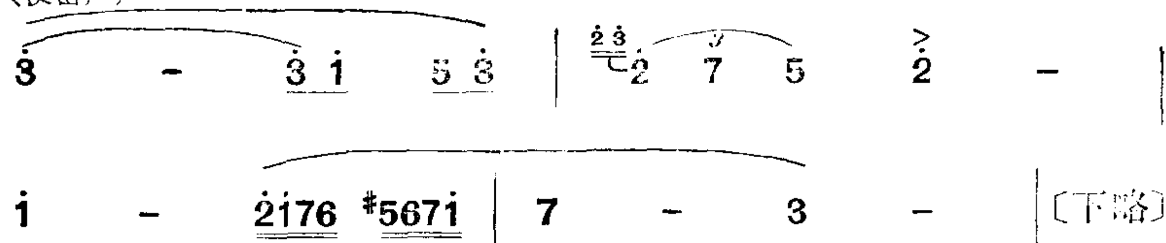
(四)利用乡村牧笛的声音形象：

东方破晓，放牧开始，静静的田野传来了牧童的笛声，这也是早晨的声音形象，在描写早晨的音乐中也是常见的。前面提到的格里格的《培尔·金特》第一组曲第一乐章《朝景》，音乐一开始就出现了牧笛的声音：



穆索尔斯基的交响诗《荒山之夜》则利用了教堂钟声和牧童笛声两种声音形象表现早晨，正当群魔在荒山之夜狂跳乱舞之际，钟声和牧笛声使它们感到黎明已经来临，于是四散奔逃而去：

例 0105
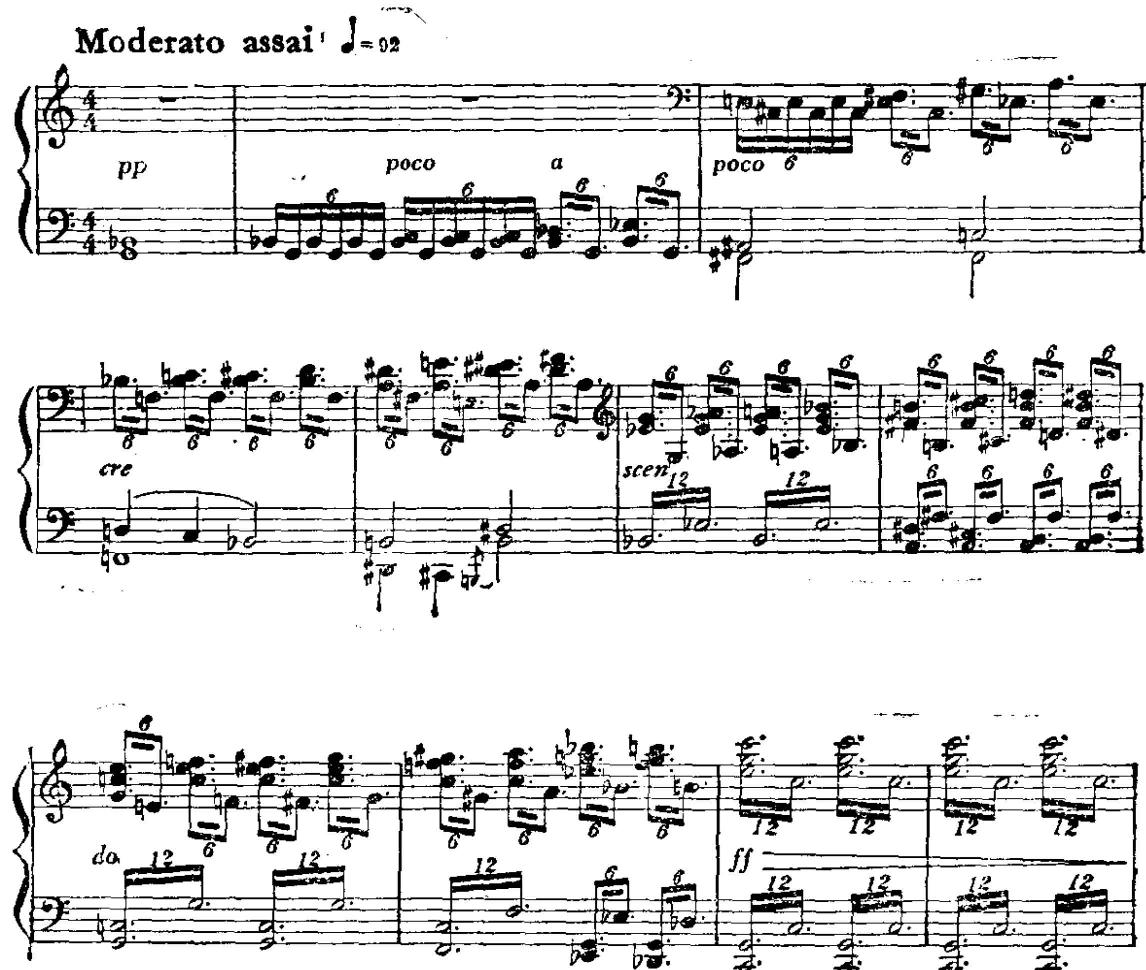


（五）利用自然界的其他声音形象，例如小溪流水等：

法国印象派作曲家拉威尔的《达菲尼与克罗埃》第二组曲第一段《日出》，这首乐曲音乐语言虽然比较复杂，但描绘早晨的手法还是常见的，主要利用了三种自然界的声音联想：① 潺潺的流水声；② 群鸟啾啾的争鸣声；③ 牧童的笛声。

当然，利用声音联想并不是塑造早晨形象的唯一办法，很多音乐作品描绘早晨或日出，并没有利用自然界的声音形象，在这种情况下，作曲家往往运用象征、类比的办法，例如：为了表现太阳由低而高、冉冉升起，音乐中音区也由低而高不断向上发展；为了表现红日喷薄而出，光芒四射，音乐中音量也由弱而强，不断增长，配器音色与和声色彩也由淡而浓，由暗变亮。这方面的范例，可举柴科夫斯基的歌剧《叶甫根尼·奥涅金》中《写信》一场为例。剧中女主角塔姬雅娜在矛盾重重的心情下，怀着少女的羞涩给奥涅金写信表白自己的感情，信写完时，东方已经破晓，她拉开窗帘，看到天色已亮，这时乐队中演奏了下面这段音乐，形象地描绘了日出的过程：

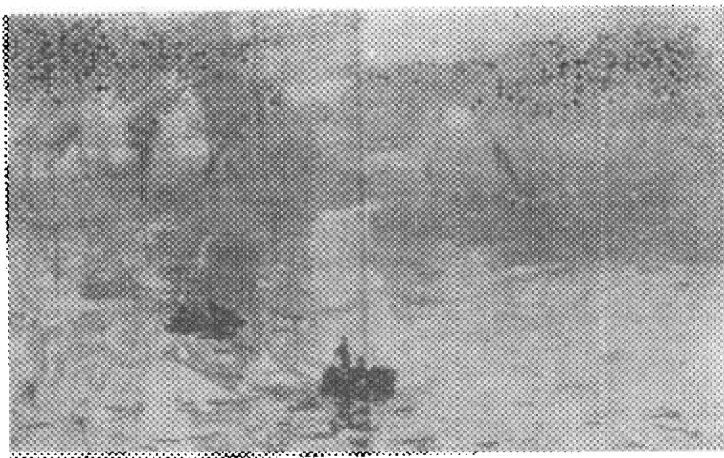
例 0106



在歌剧《萨特阔》第二景末尾，作曲家里姆斯基-科萨科夫也是使用同样的手法：音区由低而高，音量由弱而强，音色由暗而明，成功地描写了伊尔明湖上的日出。

由于早晨在时间上是一个由暗变亮，光线不断增强的过程，体现出色彩的变化，这一题材自然就被热衷于和声色彩变化的印象派作曲家所青睐。

也许可属凑巧，艺术中的印象主义对早晨这类题材的兴趣似乎是与生俱来的。大家知道，音乐中印象派的产生原是由于受美术界印象派的启发。而美术界的印象派是由于一八七四年法国画家莫奈展出了他那幅画勒阿弗尔港口的习作被人攻击为印象主义而得名的。这幅产生印象主义名称的画《日出、印象》，也就成为美术中用印象主义手法描绘早晨的范例：



这幅画独特地描绘了一个雾气交融的早晨，它渲染了海水在阳光初照、晨曦笼罩下所反映的橙黄和淡紫色，各种色块强调了天空的微红，在氤氲雾气中反射出不同色彩的三只小船依稀可辨，远处的景物隐没在一片朦胧之中。画面成功地展现了大自然早晨的丰富色彩。

无独有偶，不单印象派美术的始祖莫奈对描绘早晨具有浓厚的兴趣，开创印象派音乐的法国作曲家德彪西对早晨更有特殊的爱好，德彪西曾满怀激情地赞叹："观看日出，比起听田园交响曲来更有裨益。"

印象派作曲家喜欢表现描绘对象在不同时间内的色彩变化，他们描绘某一事物常表现这一事物在早、午、晚各不同时间的色彩变化，所以有很多这样的作品。譬如写海，德彪西的交响诗《大海》，第一乐章就是描写《从黎明到中午的海》；再如写喷泉，意大利作曲家莱斯庇基的交响诗《罗马的喷泉》中，第一乐章是《黎明时朱丽亚狭谷街的喷泉》，第二乐章是《清晨的特里顿喷泉》，第三乐章是《正午的特莱维喷泉》，第四乐章是《夕阳西下时的梅迪契别墅的喷泉》；美国作曲家格罗菲描写大峡谷时，第一乐章是《日出》，第四乐章是《日落》。

在这些乐曲中所描绘的早晨，作曲家都着力于体现晨曦微茫、曙色初现的色彩和气氛。如格罗菲的《大峡谷》第一乐章《日出》，它以持续全乐章的定音鼓柔和的滚奏开始了全曲，这沉闷的音响，展现出黎明前漆黑的地平线上一片沉寂的荒野。犹如高尔基在《春

天的旋律》中所描绘的那样："黑夜颤抖了，于是，沉重的夜幕如同阳光下的冰块，渐渐消失"。接着，短笛呼唤性的音调和尖锐的颤音，伴随着乐队音响的不断增涨，仿佛展示出那绚丽的阳光驱走了黑暗，朝日喷薄而出，把光辉洒满了大地，宣告了大峡谷新的一天的开始：

例 0107

1＝E $\frac{6}{4}$

小行板 ♩.＝60

（黑管）

3 － － 4 － － | 5 － － 6 － － |

ppp

7 － － 1 － － | 2 － － 3 － － |

4 － － 5 － － | 6 － － 7 － － |

1 － － 2 － － | 3 － － 4 － － |

（短笛）

5 · 6 3 5 － － | 5 5 5 5 55 55 55 |

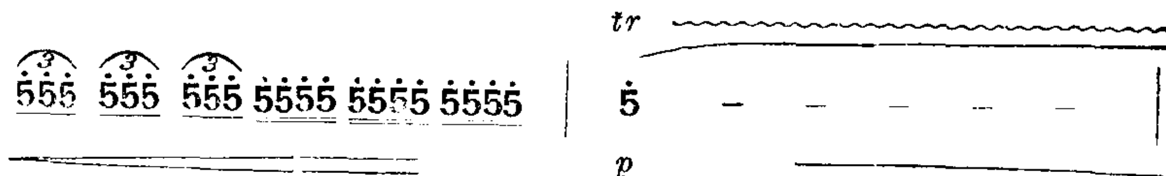
pp

555 555 555 2 － － | 2 － － － － － |

tr

3 1 56 35 23 12 67 | 5 5 5 5 55 55 55 |

mp *pp*





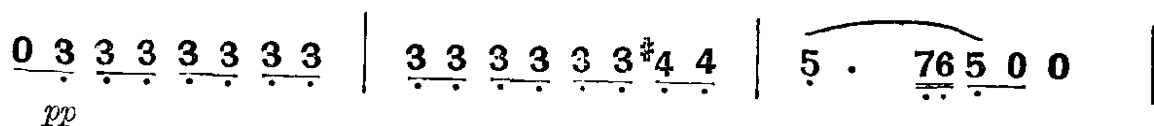
当然，音乐作品表现早晨，其最终目的并不是单纯使听众引起早晨的联想，借用早晨的声音联想也好，模拟早晨的色彩变化也好，都不过是帮助听众理解音乐形象更为具体的手段，作曲家所要表达的，归根到底，主要还是人，在黎明时所引起的情绪反映，正象贝多芬在《黎明奏鸣曲》中所表达的那样：主要是人在黎明时的感受和对大自然的讴歌。

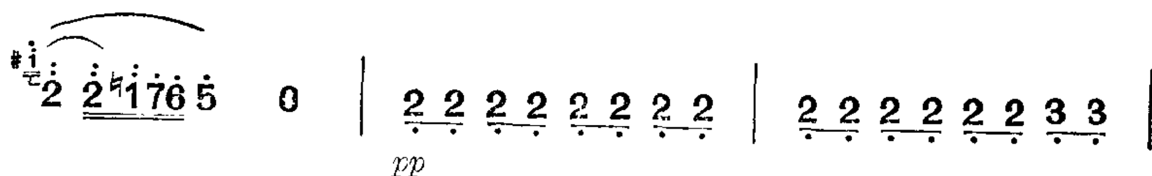
这里有联想到黎明醒来的各种声音：大地生机勃勃的隆隆声，群鸟争鸣的啾啾声，流水的潺潺声，各种声音交织在一起，构成一幅令人陶醉的大地回春的生动画面：

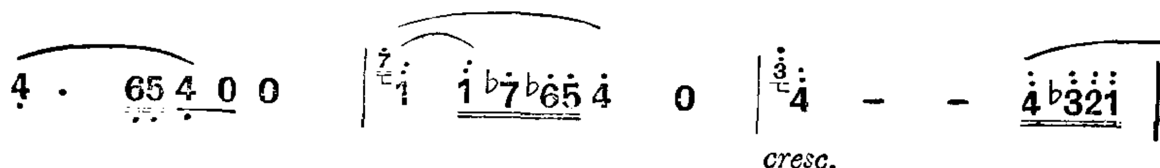
例 0108

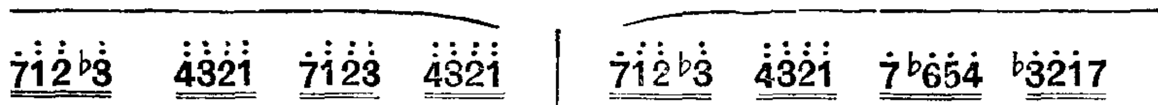
1＝C $\frac{4}{4}$

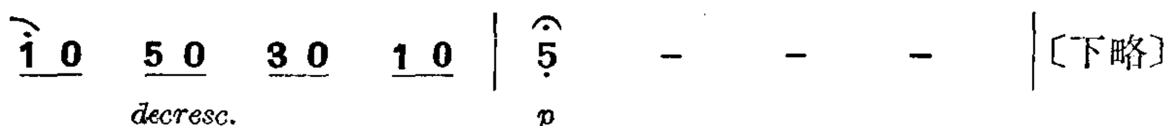
有生气的快板







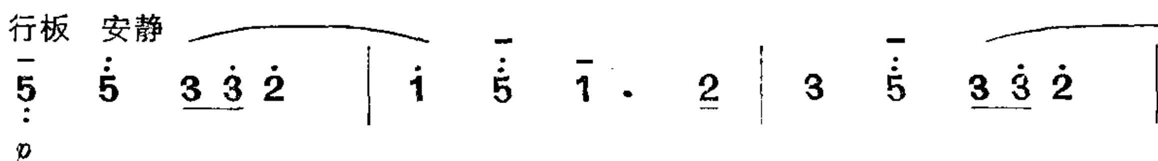


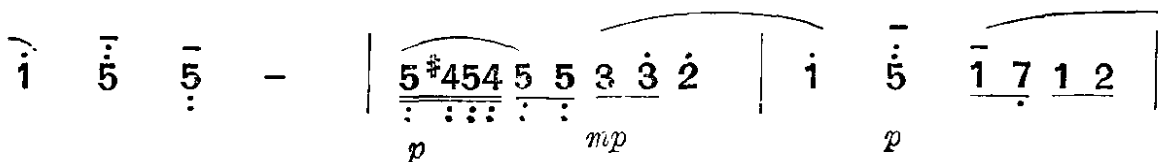


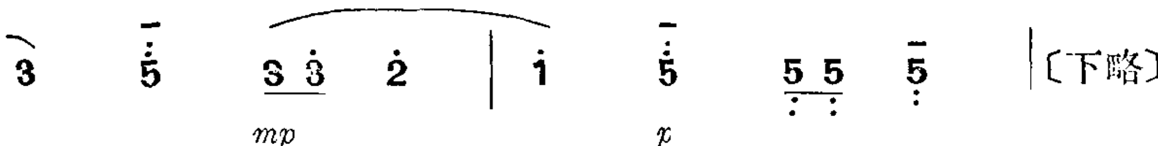
夏天的早晨则使人感到明朗而安宁，如普罗科菲耶夫的儿童管弦乐组曲«夏日»第一乐章«早晨»：

例 0109

1＝C $\frac{4}{4}$



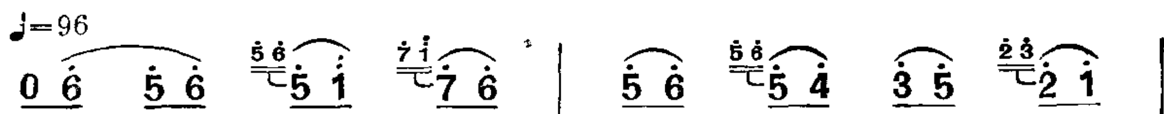


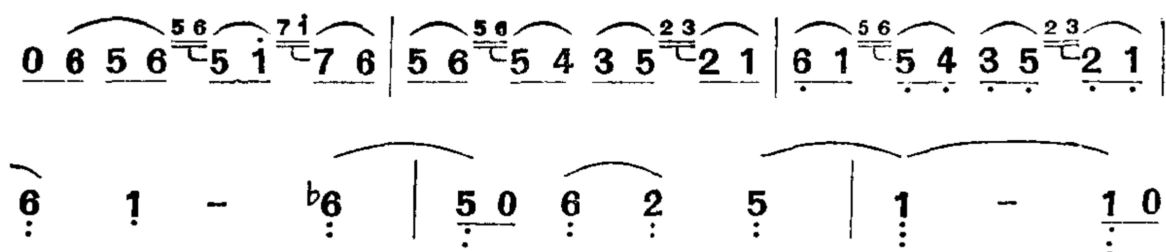


而冬天的早晨却是凄凉而苍白的，如柴科夫斯基歌剧«叶甫根尼·奥涅金»中连斯基咏叹调的序奏，这是连斯基和奥涅金决斗前的场面，冬天的清晨，旭日初升，静静的河边，四周白雪皑皑，远方隐隐传来牧笛的声音，显得分外凄凉而苍白：

例 0110

1＝B $\frac{4}{4}$





在这些作品中“早晨”音乐形象的塑造，都服从于人的情绪特征，从而作到情景交融，又以抒情为主。

有些音乐作品中早晨形象的描写，往往还有更深一层的含义。例如：前面已经提及的穆索尔斯基的《莫斯科河上的黎明》，这首乐曲一方面形象地描绘了莫斯科河岸上日出的自然景色，另一方面也生动地体现了人们清新、欢乐的情绪，但更深一层，作者要表达的含义，是全俄罗斯的日出和朝霞的初升，象征历史上新纪元——彼得大帝时代的来临，因此，在这首作品中各种音响描绘的写法都不过是揭示作曲家主题思想的一种手段。

为使形象鲜明，这里既有牧笛、鸡啼、晨钟的联想，也有音区、音色、音量的类比。下面是全曲的主旋律乐谱，为了帮助理解音乐形象的特点，我们不避简单化的嫌疑，在乐谱上方适当加上注解。乐曲开始时，音区由低而高，音色由暗而明，音量由弱到强，用类比的方法象征太阳的冉冉上升。

例 0111 穆索尔斯基《莫斯科河上的黎明》：

1＝E $\frac{4}{4}$

行板 安静地 ♩=72

0 0 1 - | 1365 3513 6531 7135 |

pp

〔由低而高，由暗转明，由弱变强。

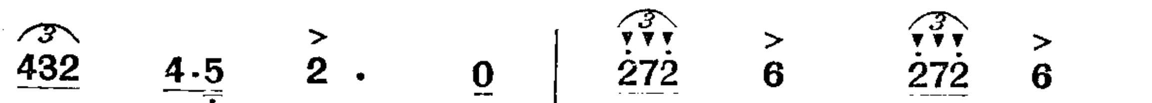
1365 3165 3561 3561 | 3 - - - |

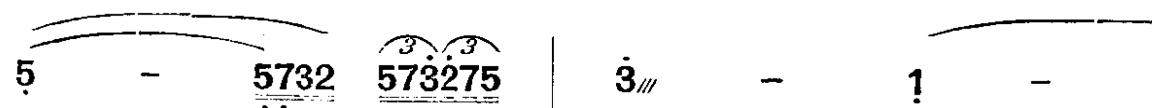
1 - 3 5 3 | 6 - 5 3 | 4 3 2 6 1 7 |

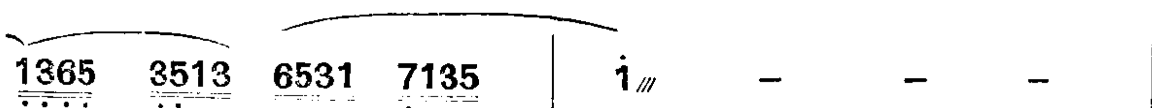
〔民歌音调，似牧笛声。

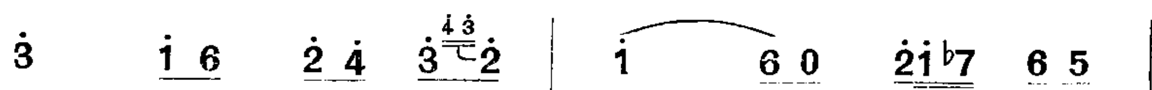


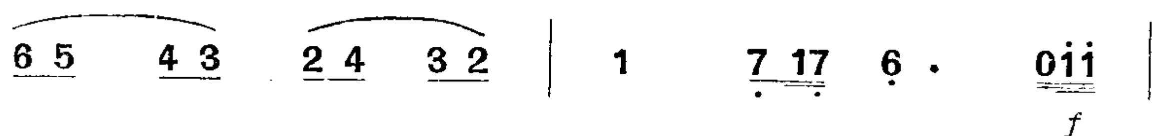
〔如鸡啼。

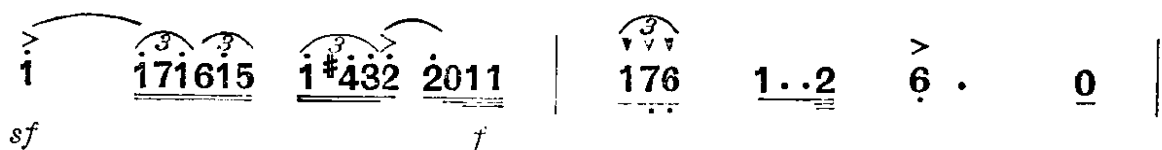


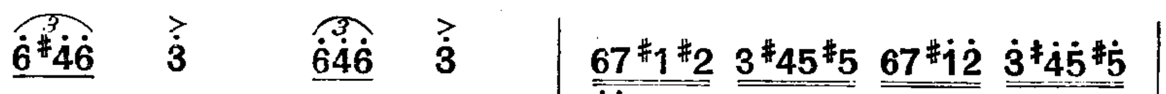




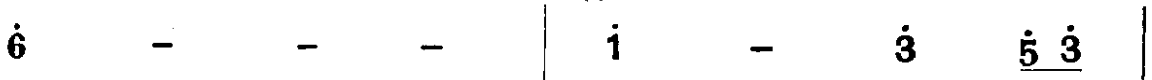




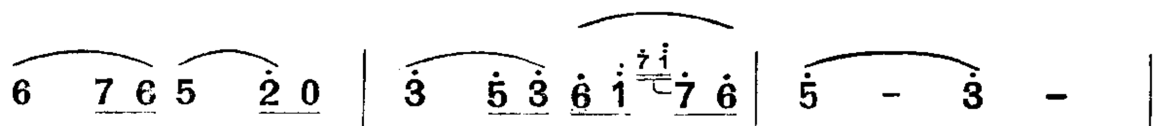


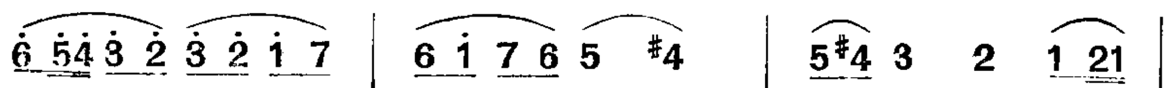


转 1=D

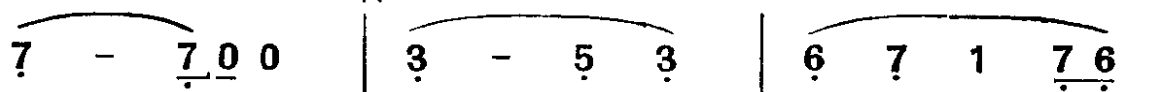




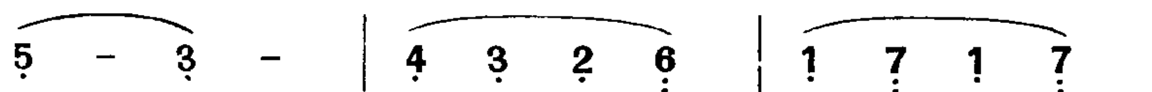


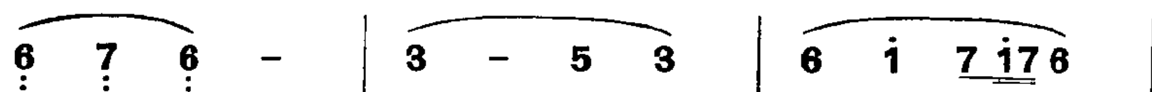


转 1＝A

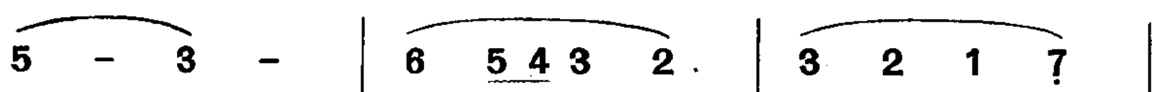


f〔伴随宏伟的钟声。





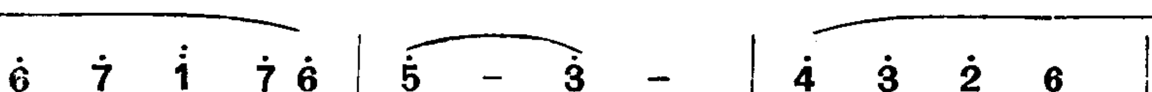
f

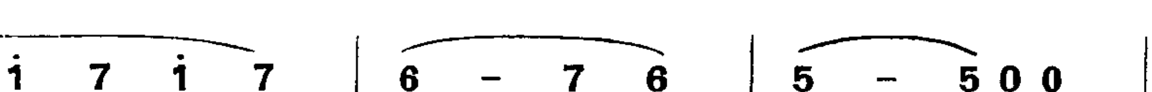


转 1＝#F

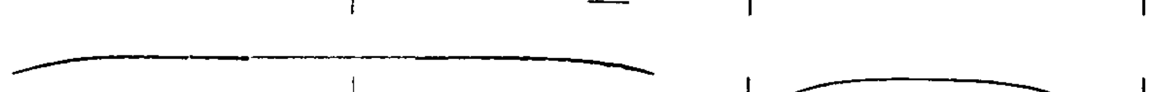


p *dolce*









转 1＝♭D



p





4 - - - | 3 - - - |

4 6 5 65 4 | 3 - 0 0 | 2 3 2 4 3 2 |

p

1 - 0 0 | 7 1 2 1 7 | 6 - 0 0 |

5 - 7 5 | 2 - - - | 5 - - 0 |

1 0 0 0 0 | 3 - 5 3 | 6 - 1 1 |

7 1 7 6 3 | 5 - - 0 | 1 0 0 0 |

2 - 4 - | 3 4 3 2 6 | 1 - - 0 |

1 0 0 0 | 2 - 4 - | 3 - 4 3 |

pp

2 - 6 - | 1 - - 0 | 5 0 5 0 |

1 0 5 0 | 1 0 5 0 | 1 0 0 0 ‖

ppp

我国笛子演奏家赵松庭一九五四年创作的笛子独奏曲《早晨》:

例 0112

6 - 6 54 3 5 | 2 - - - |

2 - 2323 5i35 | 6 - - - | 〔下略〕

乐曲利用悠扬、舒展的牧笛音调，描写了东北山区早晨"茫茫林海沐浴着金色的朝晖，清凉的晨风播散着野花的香味"的动人景象，但同时也还有更深的含义，作者有意识地以此象征新诞生的社会主义祖国犹如旭日东升、欣欣向荣，倾吐了无限热爱社会主义祖国的深情厚意。

第二章　暴　风　雨

——兼谈音乐如何反映生活

"暴雨的声音，狂风的怒号，这些从大自然中解放出来的元素……更给人以神圣感，并且给我所目睹的这一场面以某种奇特的美感。"

——〔法〕缪塞《一个世纪儿的忏悔》

雷电交加，风雨大作，这是司空见惯的自然现象，人们早已习以为常，不足为奇了。可耐人寻思的是这样平常的现象，却又那么容易拨动人们的心弦，使人激动。你想，一场瓢泼大雨使久旱盼雨的农民多么欣喜若狂；可是暴风成灾，洪水泛滥又使多少人家破人亡，悲观失望；夏天的雷雨给闷热的人们带来轻松和愉快，好象获得了新的解放，而暴雨骤至又使街上行人四散奔逃，感到惊慌。自然界的风雨在人们感情的海洋里激起了这么多的不同浪花，这就难怪古往今来各种艺术形式，文学、美术、电影、戏剧等在塑造各种艺术形象时都离不开暴风雨了。特别是音乐，作为善于表达感情的听觉艺术，暴风雨具有这么多的感情色彩，在自然界又有它的原始声音形象，这样的音乐形象比较容易塑造而又富于艺术感染力，因而在各种体裁中，无论是交响乐或器乐小品，标题音乐或非标题音乐，器乐曲或声乐曲，可以经常看到它的踪影。

"大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语"，"嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘"。这是一千二百年前唐朝大诗人白居易在著名长诗《琵琶行》中对一首乐曲的描写。

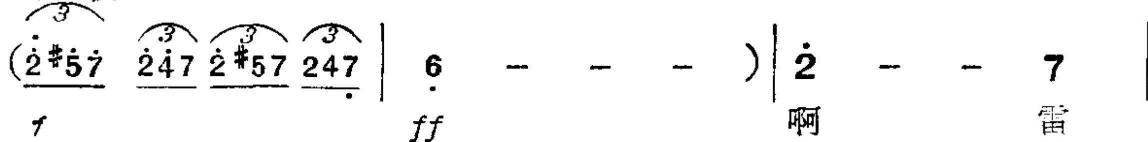
在唐代和五代诗中，用暴风雨形象地描述音乐的诗句是常见

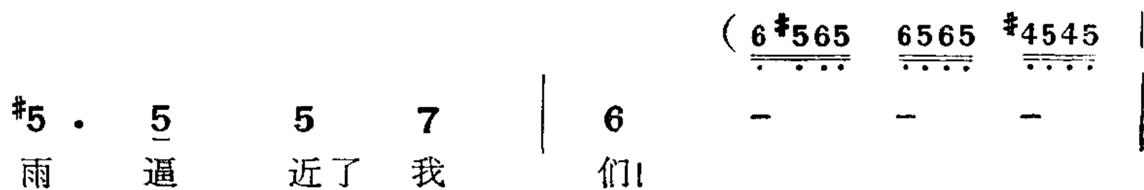
的，唐代无名氏《姜宣弹小胡笳引歌》中的“朱弦宛转盘风足，骤出数声风雨回”；李峤的《瑟》中的：“流水嘉鱼跃，从生舞风惊”；李颀的《听董大弹胡笳弄兼寄语房给事》中的：“幽音变调忽飘洒；长风吹林雨堕瓦”；韦庄的《赠峨眉山弹琴李处士》诗中的：“一弹猛雨随手来，再弹白雪连天起。凄凄清清松上风，咽咽幽幽陇头水”，都是这一类名诗佳句。可见，在我国，至少一千多年前就有描写暴风雨的音乐作品了。

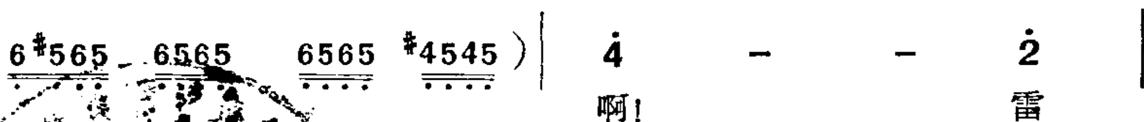
在欧洲音乐中，最早表现暴风雨，而目前在音乐会上还能听到的作品，恐怕要算是意大利作曲家维瓦尔地的小提琴协奏曲《四季》第二乐章《夏天的雷雨》。较早的还有海顿的清唱剧《四季》中的第二乐章《夏季》第十九分曲《雷雨逼近我们了》：

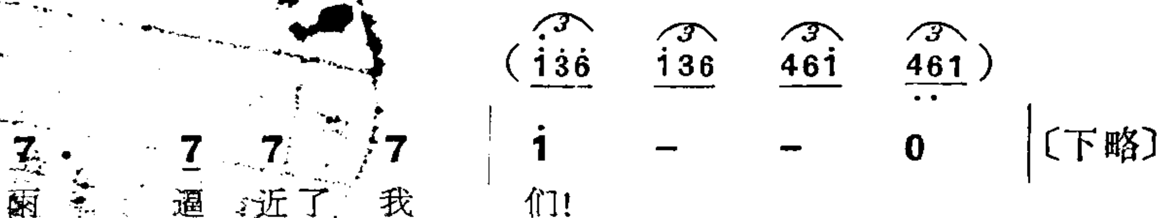
例 0201

1＝♭E $\frac{4}{4}$









这里，作曲家用定音鼓的震音描写远处隆隆的雷声，长笛迅速

而间断的经过句描写闪电，减七和弦造成紧张的气氛，形成一幅宏伟的暴风雨交响乐。

在海顿的启示下，贝多芬在《田园交响曲》第四乐章《暴风雨》中所描绘的暴风雨场面，历来被公认为这类作品中最突出的范例。贝多芬在乐章开始时，用大提琴和低音提琴弱奏的震音暗示远方的雷声：

例 0202

1=♭A 4/4

快板

4/// - - - | 4/// - - - | 0 1 2 1 ♭7 6 5 4 |

3 4 5 6 ♭7 1 7 6 | 0 3 ♭7 6 | 0 3 ♭7 6 |

0 ♯4 5 6 ♭7 1 2 | ♭3 ♯4 5 6 ♭7 1 2 | ♭3 - - - |

6 - - - | 5/// - - - | 5/// - - - |

0 2 ♭3 2 1 ♭7 6 5 | ♯4 5 6 ♭7 1 2 1 7 | 0 ♯4 1 ♭7 |

0 ♯4 1 ♭7 | 0 ♯5 6 7 1 2 3 | 4 ♯5 6 7 1 2 3 |

4 - - - | 2 - - - | 6/// - -（下略）

接着用突发性的乐队全奏强音，加上大提琴的五连音和低音提琴的一拍四音交错而产生的混杂音响，描绘狂风的咆哮和呼号。天空中雷电交加，霹雳声声，风越刮越猛烈，音响越来越紧张，音乐发展到高潮时，迸发了从高音区开始，急泻直下的下行半音阶，一幅暴风骤雨倾盆而下的交响画面，历历如在眼前。

贝多芬之后，在浪漫主义时期，一方面由于标题音乐的兴起，作曲家尽力扩大音乐的造型力，另一方面由于浪漫主义者加强音乐对心理的刻划，经常描写人们内心世界的风云变幻，因此，描写各种暴风雨的音乐作品如雨后春笋大量涌现。其中，较著名的范例，有匈牙利作曲家李斯特的交响诗《人生序曲》中的展开部开始处的暴风雨片段，即交响诗《前奏曲》：

例 0203

1=C $\frac{2}{2}$

不太快的快板

〔下略〕

〔实际音低八度〕

意大利作曲家罗西尼的歌剧《威廉·退尔》序曲中的第二段“暴风雨”；此外，还有挪威作曲家格里格的《培尔·金特》第二组曲第三乐章《海上风暴之夜》，这段音乐描写培尔·金特在外游荡多年，返

航时由于遇到狂风暴雨沉船的情景。与此有异曲同工之妙的另一范例，是里姆斯基-科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查达》（天方夜谭），这首乐曲有很多描写暴风雨的交响画面。尤其是结尾处，在短笛、长笛和竖琴交织奏出的快速半音阶所造成的狂风怒号的背景上，乐队奏出两个斩钉截铁般的和弦，弦乐奏出急转直下的半音经过句，伴着一声不祥的锣响，乐曲形象地描绘了辛巴德航船在暴风雨中撞毁在峭壁上的情景。

俄罗斯作曲家柴科夫斯基，除了写有交响幻想曲《暴风雨》和乐队前奏曲《暴风雨》外，在舞台音乐中也有很多描写暴风雨的杰作，其中最著名的有歌剧《黑桃皇后》第一幕的终场和芭蕾舞剧《天鹅湖》的结尾。

当然，舞台音乐中描写暴风雨的曲例是多得不胜枚举的。这类作品中必须提到的还有意大利作曲家威尔地的歌剧《奥赛罗》开始处的暴风雨和格林卡歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》第一幕结束时，恶魔劫走柳德米拉的场面。

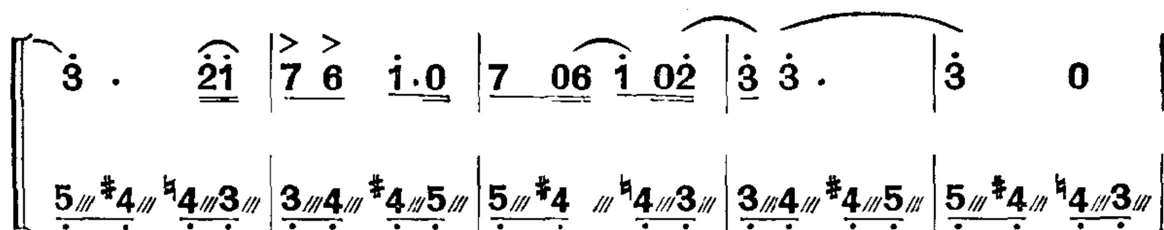
在中国近代专业音乐创作中，由于力求音乐形象鲜明易懂，表现革命风暴的题材很多，因而也有大量描写暴风雨的音乐。比如《长征组歌》中的第六曲《过雪山草地》：

例 0204

1=F 2/4

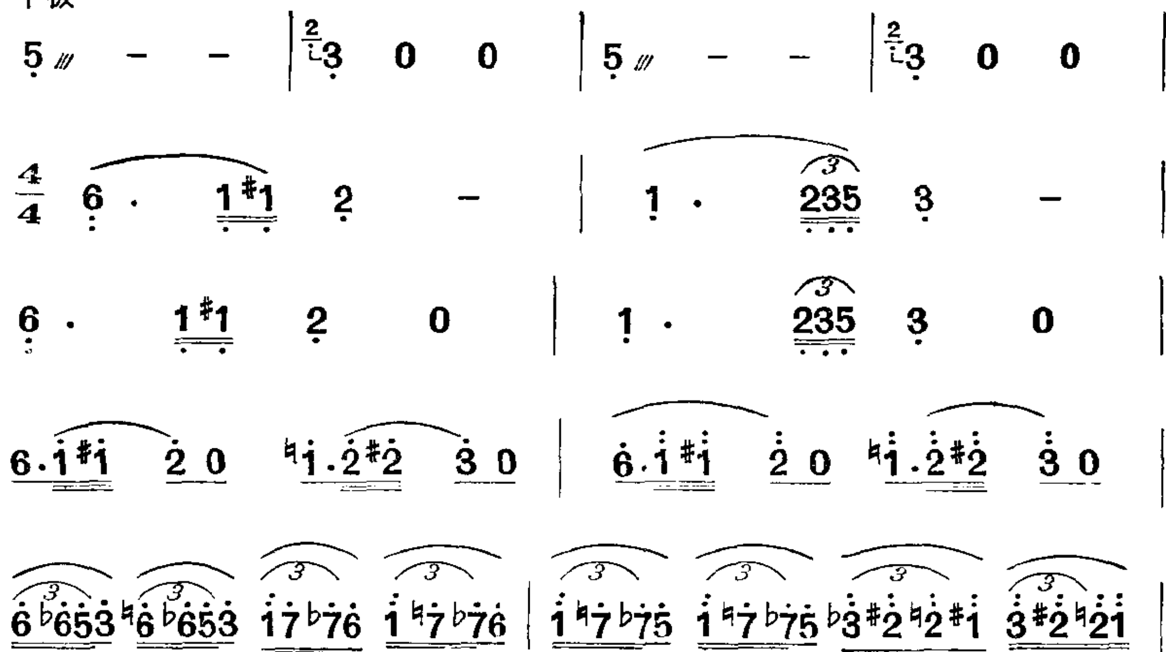
0 0 | 0 0 | 6 3 · | 3 · 21 |
34 #45 | 5#4 ♮43 | 34 #45 | 5#4 ♮43 |

76 1·0 | 7 06 5 06 | 5 3 · | 3 0 | 6 3 · |
34 #45 | 5 #4 ♮4 3 | 34 #45 | 5 #4 ♮43 | 34 #45 |



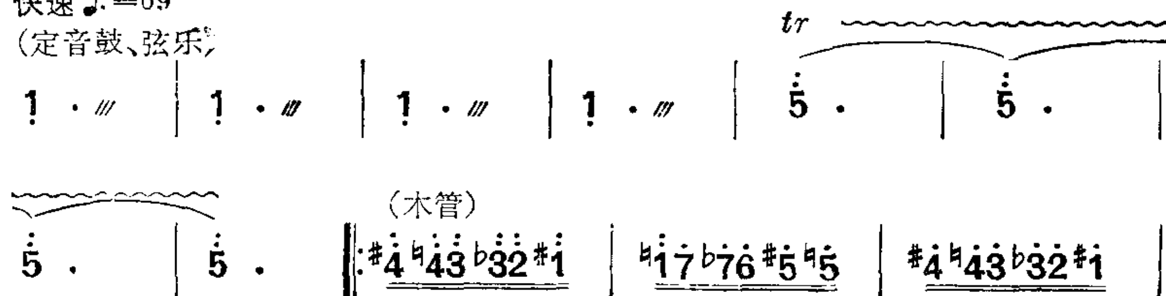
再如琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》中的暴风雪片段：

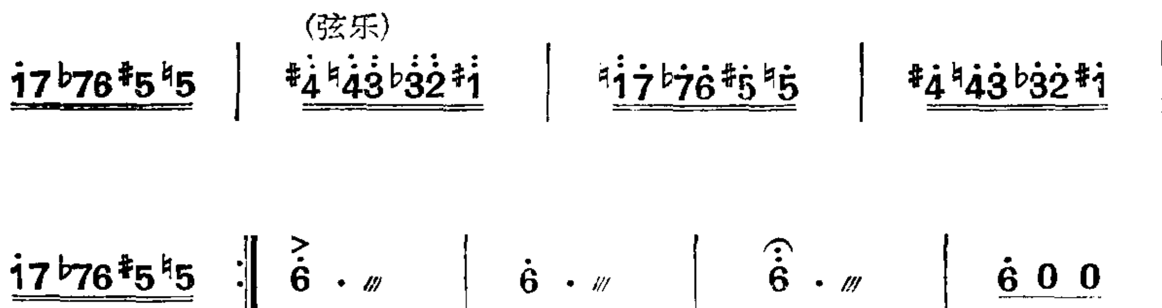
例 0205



又如芭蕾舞剧《白毛女》中的《顶风冒雪》一场：

例 0206





在刘诗昆根据古筝曲改编的钢琴独奏曲《战台风》中，利用了钢琴坚实的音响和音量的巨大变化，形象地描绘了台风肆虐的惊心动魄的场面。

从上述各例，我们不难发现在音乐中塑造暴风雨形象的一些规律和常用的手法。人们常说，存在决定意识，文艺象"镜子"一样反映社会生活，这是对的。可是文艺反映社会生活的方式，却不能象镜子那样，一模一样，毫发不爽，否则，势必成为自然主义的机械模仿。就象戏剧谚语所说："不象不成戏，真象不成艺。"这是艺术的辩证法。在音乐中塑造暴风雨的形象，有自然界的原始声音形象作为根据，但音乐中的暴风雨不是自然界暴风雨原始声音的原样再现，音乐是用乐音塑造形象的艺术，自然界的暴风雨是一群无组织的噪音。我国古代《礼记·乐记》中说："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应故生变，变成方，谓成音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。"意思是，所谓音乐，应该是有旋律、有节奏的声音，而不是那些噪音。

因此，作曲家在音乐中塑造暴风雨形象时，他既要吸取自然界暴风雨的原始声音形象作依据，又要将这些杂乱的、无组织的噪音，化为有调式组织的旋律，有节拍规律的节奏，有音程结构的和声。

由于刮风的呼啸声常是尖而高的滑音，因此描绘暴风雨的时候，旋律线常是急促的半音阶下行或上行。半音是音乐中最小的音程，连续的半音进行类似电影每秒二十四格画面的断续相接一样，产生滑音的效果。

例 0207　罗西尼《威廉·退尔》序曲第二段：

1＝G $\frac{4}{4}$

快板 ♩＝108

0 66 6666 6 #5 ♮5 #4 | ♮4 3 #2 ♮2 #1 ♮1 7 ♭7 |

6 /// – – – | 6 /// – – – |

6 0 6 – 6 | 6 6 – 6 |

6 3 4 #4 5 #5 6 7 | 1 2 #2 3 4 3 1 7 |

1111 1111 1 7 ♭7 6 | #5 ♮5 #4 ♮4 3 #2 ♮2 #1 |

6 0 6 /// – – | 6 /// – – – |

♮1 0 6 – 6 | 6 6 – 6 |

6 3 4 #4 5 #5 6 7 | 1 2 #2 3 4 3 1 6 |

因为暴风雨原来是很嘈杂的噪音，因此和声常是紧张的、不协和的减七和弦，如李斯特《人生序曲》中展开部开始片段：

例 0208

1＝C $\frac{2}{2}$

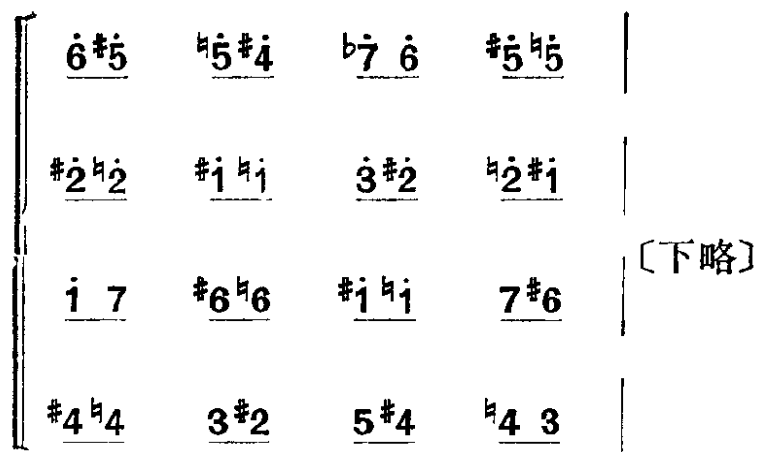
不过份的快板

(第一小提琴) 2 #2 3 4 #4 ♮4 3 2 | 3 4 #4 5 #5 5 4 ♮4 |

(第二小提琴) #5 6 #6 7 1 7 6 ♮6 | 6 7 1 #1 2 1 ♮1 7 |

(中　提　琴) 4 #4 5 #5 6 5 ♮5 4 | 5 #5 6 #6 7 6 ♮6 5 |

(大　提　琴) 7 1 #1 2 #2 ♮2 1 ♮1 | #1 2 #2 3 4 3 #2 ♮2 |

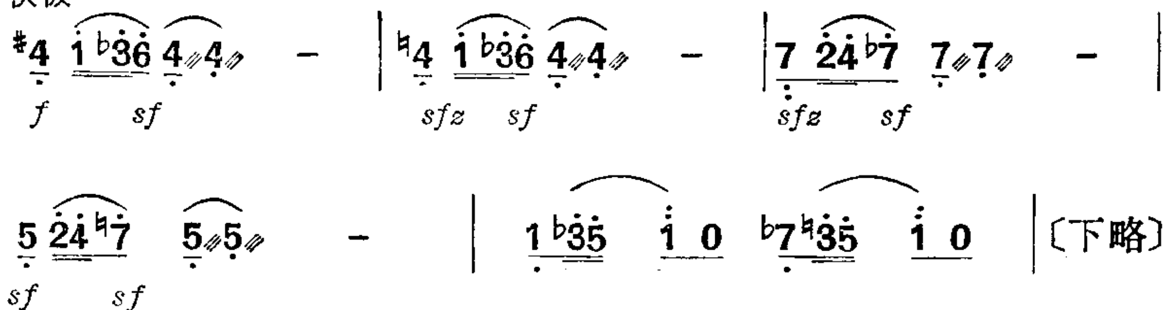


节奏上一般都比较短促，常常伴有突发性的强音；如贝多芬《田园交响曲》第四乐章：

例 0209

1＝C $\frac{4}{4}$

快板



音色上更是常用定音鼓或低音弦乐器含混不清的声音模仿雷声，用短笛或长笛尖锐的高音模仿风声(见例 0206《白毛女》顶风冒雪一场开始处)。

当然，优秀的音乐作品都有自己的个性。刚才讲到的那些描写暴风雨的范例，都有自己不同的写法和独特的艺术含义，它们大致可以分为三类：

第一类是描绘自然界的暴风雨。

这类作品主要让听众在音乐中欣赏大自然景象，描写暴风雨是它的主要目的。例如：贝多芬的《田园交响曲》，这首乐曲虽然贝多芬曾在节目单上强调说明“表现多于描写”，但从局部来说，第四乐章“暴风雨”恐怕还是侧重于描写，用它和后面第五乐章表现

人们在"暴风雨后的感奋和愉快"的情绪造成鲜明的对比。

创作音乐需要想象，欣赏音乐也需要想象，下面我们向大家介绍法国作曲家柏辽兹在欣赏这一乐章时产生的丰富想象："突然，远处传来一声雷鸣"，"我很失望，因为很难说清楚这个神奇的乐章，在贝多芬天才的笔下，标题音乐能够真实和崇高到什么程度，一定要细听过才可能得到一个概念，听吧！听着雨点的狂风的咆哮，听那低音提琴的浑沌的呼号，听那短笛的尖锐的口哨，这一切都告诉我们，一场惊险的暴风雨已经迫在眉睫了，风越刮越厉害了，一个巨大的半音阶从乐队的最高点迸发，直往下钻，搜索着道路以抵达乐队的最低层，在那里它抓住了低音提琴，把它们强曳上来；一切都在发抖，好象旋风过境，一切都要卷入旋涡了，于是伸缩号发作了，定音鼓的雷鸣双倍加强了全部的声势，这已经不仅仅是风雨，而是一场惊心动魄的海啸山崩，一个普遍的大洪流——世界的末日。这乐章完全使人目晕心悸，许多人听过这暴风雨之后，很不容易说出他们的感情是快乐还是痛苦"。

第二类是象征社会生活的暴风雨。

这类作品中的暴风雨只是手段，目的是影射社会的动荡。例如刘诗昆改编的《战台风》，表面上描绘的是凶猛的台风，实际上也泛指革命道路上的一切艰难险阻。再如罗西尼的《威廉·退尔》序曲第二段，表面上描绘的是自然界的暴风雨，实际上象征了瑞士人民反抗奥地利暴政的革命风暴，这首序曲共四段，概括了歌剧剧情，表现敢于反抗异族统治的瑞士民族英雄威廉·退尔领导农民起义，推翻了奥地利殖民统治的英雄事迹。第二段是描写暴风雨的场面，天空乌云密布、惊鸟飞窜，大地飞砂走石、豕突狼奔，一片"山雨欲来风满楼"的景象。暴风雨终于来了，你听！急速的半音下行和上行的乐句此起彼伏，描绘出倾盆而下的暴雨和湖面上汹涌的波涛，大钹模仿电闪，大鼓描写雷鸣，瑞士上空掀起了革命的暴风雨！（见例 0207）

第三种是刻划人类内心世界的暴风雨。

这类作品实际是主观世界的暴风雨，表现人物心潮翻腾的激

烈程度。例如柴科夫斯基歌剧《黑桃皇后》第一幕终场：场面上雷电交加，风雨大作，实际上表现的却是主人公盖尔曼内心的尖锐矛盾和深刻痛苦。这里有盖尔曼对丽莎的真挚的爱情；又有他由于地位卑贱所感受的被侮辱的心情；他不甘心屈服于无情的命运；千方百计要获取三副牌的秘密；他发誓要么得到丽莎，要么就死去！这错综复杂的种种感情，难以自制的激动心情，正是盖尔曼内心世界的暴风雨。

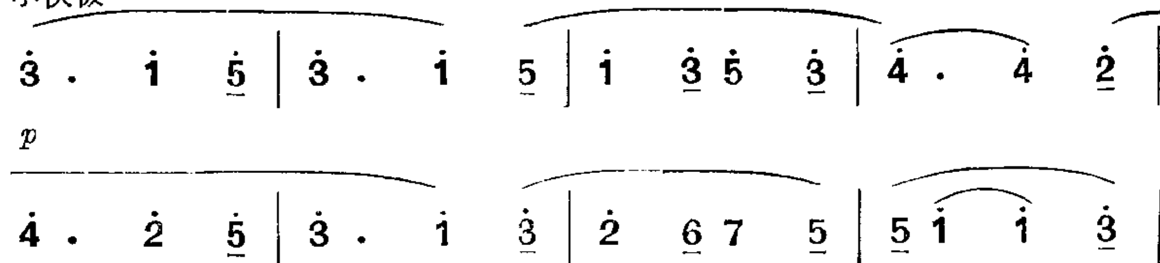
当然，如果在音乐中单纯地一味模仿自然界的暴风雨音响，并以此为最终目的，就会堕入自然主义的泥坑。音乐是抒发人的感情的，描写暴风雨的作品也不例外，如果作曲家不是自然主义地单纯模仿音响，他必然在模仿暴风雨时注入人的感情体验。优秀的作品，即使是写景的，也能做到情景交融。

由于时代的不同，世界观的不同，创作方法的不同，在表现暴风雨的作品中所反映的人们的思想感情也必然有所不同。把前面举到的一些曲例加以比较，我们可以发现：在海顿的《四季》中，由于当时生产力的限制，农民在暴风雨面前显得很软弱，几乎处于听凭自然任意摆布的地位，因此音乐中所表现的是当时农民在狂暴的自然现象面前束手无策、惶惑不安的心情。

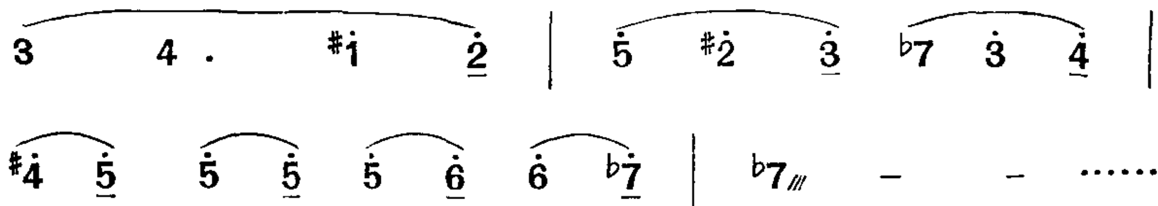
在轰轰烈烈的资产阶级革命时代，作为伟大的现实主义者，在贝多芬的世界观中，人和大自然是协调一致的，因此在他的《田园交响曲》中，第四乐章《暴风雨》给人们带来的是"感奋和愉快"，第五乐章的标题，贝多芬称为"暴风雨以后愉快和感奋的情绪"。

例 0210　贝多芬《田园交响乐》第五乐章：

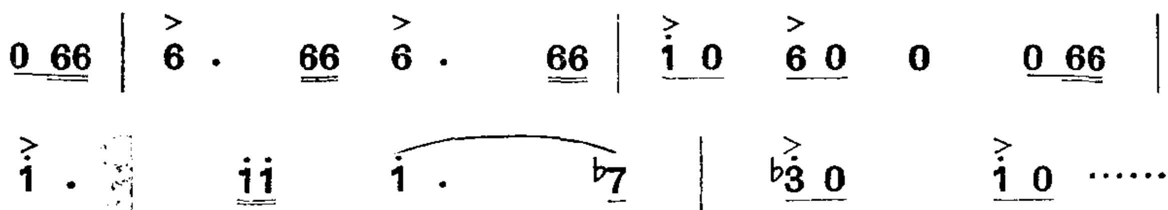
1＝F $\frac{6}{8}$



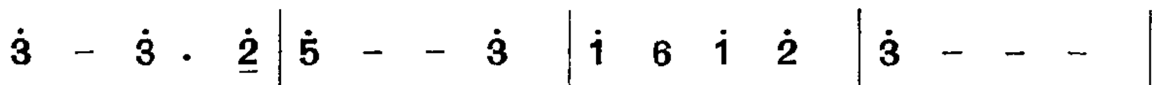
可是，在浪漫主义者看来，人和大自然是矛盾的，凶恶的大自然给人们带来苦难，暴风雨毁灭人类幸福。因而象李斯特的交响诗《人生序曲》中那样，作者对暴风雨采取了消极的逃避现实的态度，这首乐曲的展开部，按作者的标题说明，是"暴风雨驱散了喜悦的梦，雷电烧毁了幸福的祭坛，在狂风暴雨中受到沉重折磨的心灵，走到平静的田野，在那里寻求安全和休息"。



这里是在暴风雨中，个人意识的奋起，意志在斗争中受到考验。暴风雨发作得更厉害了，"道高一尺，魔高一丈"，面对暴风雨发出雄壮的号角声：



在暴风雨的激荡中对爱情和幸福的愉快回忆：

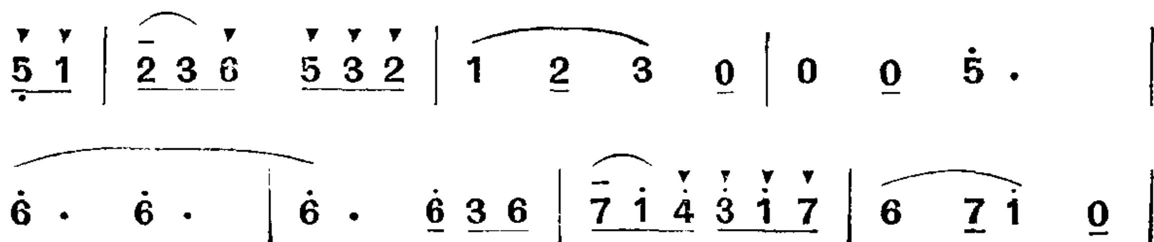


下面出现了抒情性、田园风的牧歌音调，描绘和平宁静的乡村景色。

例 0211　李斯特《人生序曲》展开部插部：

1＝E $\frac{6}{8}$

小快板　田园风



为了躲避暴风雨，忘怀痛苦，主人公来到世外桃源式的农村田野，寻求安慰。

在我国当代专业创作中，描写暴风雨的作品，都同时体现主人公顶风冒雨，顽强战斗，不畏艰险，知险而进的英雄气概。例如刘诗昆改编的《战台风》第二段“战台风，斗志昂”：

例 0212

1＝D $\frac{2}{4}$

6532 6 1 2 | 6 6 | 6 1 2 | 3 3 | 3 2 1 2 |

3 2 3 5 | 6 6 1 2 | 6 6 6 6 | 6 6 1 2 | 3 3 3 3 |

3 2 1 2 | 3 2 3 5 | 6 3 1 2 | 6 6 6 6 |〔下略〕

这里在形象地表现台风侵袭的同时，着重表现的是我国人民沉着、坚定，“泰山崩于前而色不变”的坚强意志和勇敢、奋进，“越是艰险越向前”的革命英雄主义气概。

第三章　田　　园

——兼谈音乐体裁

"我通常都选择微贱的田园生活作题材，因为在这种生活里，人们心中主要的热情找着了更好的土壤，能够达到成熟境地，少受一些拘束，并且说出一种更纯朴和有力的语言。"

——华兹华斯：《〈抒情歌谣集〉序言》

随着科学的发展，工业化的高度集中，人们不断离开乡村涌向城市，可是对艺术家来说，他们却始终对田园生活怀有特殊的感情。贝多芬是很喜欢大自然的，他曾说："没有人会比我更热爱田野了。"舒曼也常置身于苍穹大地之间，他说："在从事音乐之余……应该常常到田野和森林里去。"

艺术家热爱田园大自然，其奥秘可以在罗丹《艺术论》中找到解答。罗丹在书中说："你不要忘了我最喜欢的一句箴言：'自然总是美的'，能了解自然向我们指出的，这就够了。"

正是在田园中保留着自然的美、朴素的美、纯真的美，作曲家从来没有忽视这个重要题材，很早就用音乐反映自然，用音符描绘了很多有关田园的"音画"。

写田园的音乐很多，在长期的实践中，甚至形成了写田园的音乐体裁。因此，这里介绍田园音乐，有时指的是乐曲的形象、内容；有时也指表现田园生活的特定体裁，如田园曲、牧歌等。当然，在具体作品中，两者经常是统一的，有些乐曲往往既描写田园生活的形象，也具有田园曲或牧歌这样的体裁。

所谓音乐体裁，就是指音乐作品的类型或样式，就如文学作品的样式如小说、诗歌、散文……等都是文学的体裁一样，歌曲、舞曲、谐谑曲、船歌……等都是音乐的体裁，它们是在长期的社会实践活动或音乐实践活动中逐渐形成的。如人们在生产活动中产生了劳动号子，士兵在队列进行中产生了进行曲，游吟歌手在表演活动中产生了叙事歌曲，以后用于器乐演奏又产生了叙事曲。

由于音乐的体裁产生于实践活动，所以体裁，特别是产生于社会实践活动的体裁，都同一定的社会生活有联系，反映出一定的内容和情绪特征。

因此，欣赏音乐，特别是欣赏器乐作品，虽然没有歌词说明内容，但是了解体裁，无疑是认识音乐形象，理解音乐内容，打开音乐大门的一把钥匙。譬如，当我们欣赏音乐时，如果知道体裁是葬礼进行曲，就会明白这是描写葬礼行列的，情绪是悲哀的；如果知道体裁是摇篮曲，就会明白这是抚慰婴儿入睡的，音乐是安宁、恬静的；知道体裁是波尔卡，就明白它写捷克人民的舞蹈场面，情绪是欢快的；知道体裁是小夜曲，就明白这是表达爱情的……，其他许多体裁，如颂歌、夜曲、船歌、回旋曲，以及各种各样的舞曲，莫不都是如此。

每一种音乐体裁在产生的过程中都形成了自己的特征，即体裁特征。音乐修养较高的同志，可以凭自己的经验，根据体裁特征判断每一首乐曲的体裁类别。熟悉圆舞曲的同志，即使第一次听《蓝色多瑙河》，根据其旋律、节奏、节拍、伴奏音型等方面的体裁特征，能够立即判断它是圆舞曲。音乐听得较少，从感性上辨认体裁较困难的听众则可以借助于对体裁的理性认识作出正确的判断。

音乐中每种体裁都有自己独特的体裁特征，作为区别于其他体裁的标志。例如进行曲，因为它是在队列行进过程中产生的，所以从表现内容来说，进行曲适于表达勇往直前的战斗精神，长于鼓舞群众的革命斗志。从表现形式来说，它的快慢相当于步行速度，节拍必须是双拍子，乐句规整而对称，一般长四小节。为了配合

"一、二、一"的呼号，强调一强一弱的重音交替，旋律突出四度上行的音调，常包含类似军号声的分解和弦因素，和声强调四、五度关系的有力度的和声序进……这些都是进行曲的体裁特征。从理论上了解这些规律，有助于欣赏音乐时判断乐曲的体裁，并进而掌握作品的内容，领会音乐形象的特点。

作为一种音乐体裁，田园曲最早产生于意大利南部的西西里岛，至今已有数百年的历史。它是表现牧人生活、乡村情景的一种乐曲。起先是世俗的歌唱的声乐曲，后来发展为宗教圣诞的和器乐的田园曲。这种体裁于十七、十八世纪又流传到意大利以外的其他国家，十九、二十世纪在专业音乐创作中得到广泛的应用和深入的发展。

田园曲有明显的体裁特征：节拍是$\frac{6}{8}$或$\frac{12}{8}$，速度中等，曲调流畅如歌，用朴素的自然音体系，甚至有明显的五声性，伴奏中低音部常是模仿牧人风笛的持续长音（常用双重或三重持续长音）为取得牧笛的效果，主旋律常由木管乐器演奏，大多是长笛或双簧管。

下面是韩德尔《弥撒》中第十二分曲《田园交响乐》的片段：

例 0301

1=C $\frac{12}{8}$

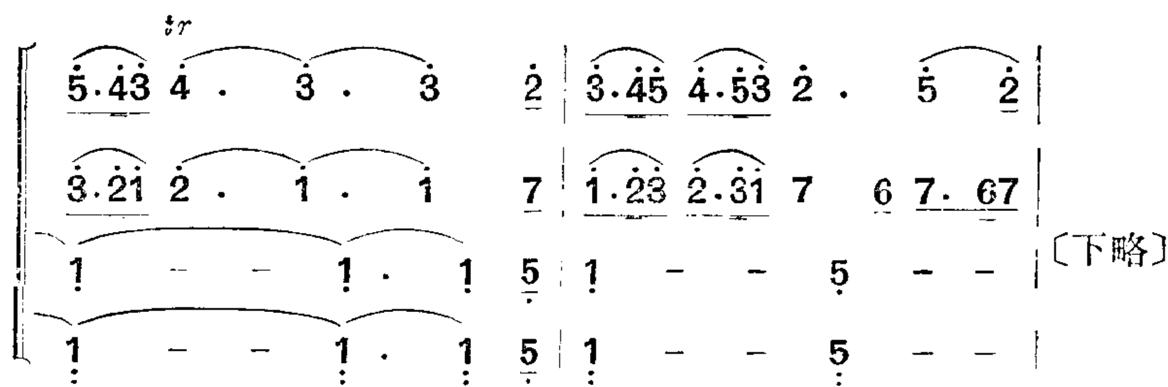
中慢板 ♪=84

1 2 3 4 5 . 6 . | 5.43 4 . 3 . 45 6 |

1 . 1 2 3 . 4 . | 3.21 2 . 1 . 23 4 |

1 - - - - - | 1 - - - - - |

1 - - - - - | 1 - - - - - |



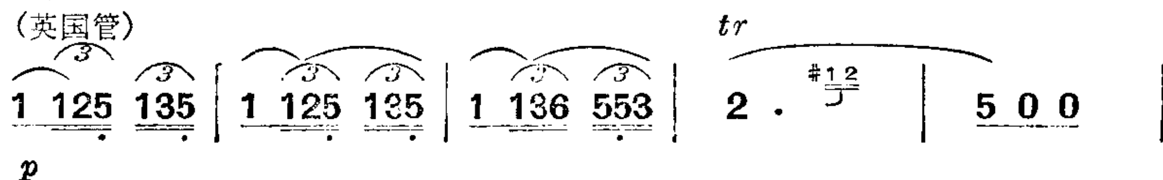
耶稣降生的前夕，牧羊人正守护着羊群，忽然传来喜讯，告知圣婴已经降生。这段音乐生动地描写了牧羊人听到喜讯后的欢欣情绪和虔诚的神态。这里的标题是田园交响乐，但同现代的交响乐完全不同，它只是泛指器乐合奏曲，在这部清唱剧中起间奏曲的作用。其中具有典型的田园曲体裁特征：$\frac{12}{8}$，中慢板，旋律是平稳的级进，纯朴的自然音体系，低音部有模仿风笛的持续长音作伴奏，主旋律由木管乐器演奏。

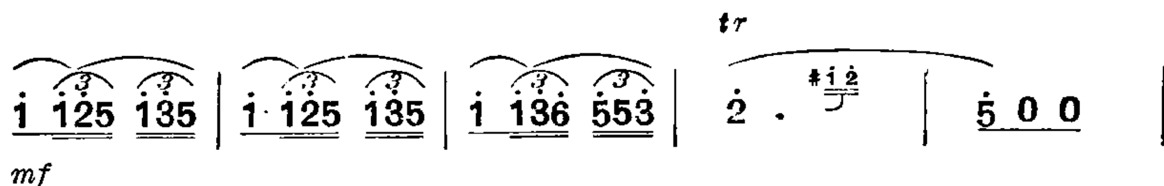
牧歌(Madrigal)本来是与田园曲不同的体裁。最早也是古代意大利的一种世俗歌曲。十四世纪时是表现爱情或自然景物的独唱曲，用琉特琴伴奏。十六世纪时发展为复调性质的无伴奏合唱曲。后来又改由器乐演奏，并流传到英、法、德、西班牙等国。十七世纪后，上述类型的牧歌逐渐消失。在近代，由于翻译上的不统一，Pastoral 也常译作牧歌。这样的牧歌，其表现题材的范围，不再象古代那样广泛，也成为专门表现自然风光的重要体裁。如格里格《培尔·金特》第一组曲第一段表现非洲摩洛哥早晨自然景象的《朝景》(见第一章)就称作牧歌。现在人们常把表现田园生活的乐曲，称其体裁为"牧歌"，如罗西尼《威廉·退尔》序曲第三段：

例 0302

1=G $\frac{3}{8}$

行板 ♪=76



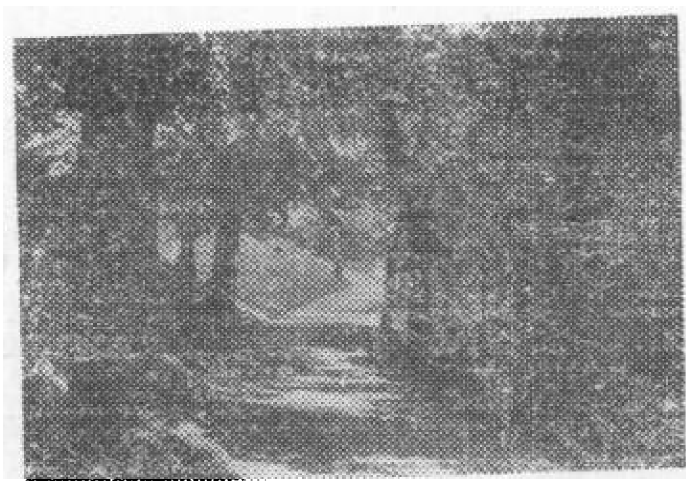


提起表现田园的音乐，人们都会首先想到贝多芬的第六交响曲，即《田园交响曲》。在同类作品中，这部交响曲的确是杰作中的杰作。它是贝多芬九部交响曲中唯一的标题交响音乐。不但全曲有《田园》的标题，五个乐章还分别有诸如《暴风雨》这样的小标题。其中，贝多芬广泛地描绘了自然界的田园景色，着重体现了人在大自然中的真切感受和愉悦心情。他在笔记中曾说明，这是"特征交响乐，乡村生活的回忆"，"听这音乐的人必须找出他自己的立场"。

为了启发欣赏这部作品的想象力，这里让我们来参考法国作曲家柏辽兹听这部作品时所找到的立场："这是一幅令人惊奇的图画"，"贝多芬的这首诗！——这丰富多采的伟大诗词！这气韵生动的图画！——这芬香！——这光采！——这雄辩的静默——这辽远的地平线！——这些隐匿于林木深处的神秘的幽境！……人烟未见，只有大自然在展示她的娇艳！——还有这一切生灵的酣浓的安息！——一切安息者的幸福的生活！——这涟漪起伏而流入江河的小溪！——这庄严肃穆地倾泻海洋的江河！最后，人出现了，这是农民，魁梧而虔诚——他们的欢乐为风雨所间断——我们看见了他们恐惧，也听见了他们感恩的歌。"



贝多芬的《田园交响曲》象一幅广阔的画卷。第一乐章通过人们《初到乡村时的快乐感受》反映出"在鸟语花香的田野里，阳光透出了薄云，微风吹拂着大地"的画面（详见第二十三章）；第二乐章写了人们《在小溪旁》的沉思默想。



这里在伴奏中可以听到潺潺流水的背景，小提琴奏出的第一主题在表现凝神静思的同时，流露出优游自得的情趣，特别是第二主题中大管吹出的旋律，更显得悠闲旷达、怡然自得：

例 0303

1＝F $\frac{12}{8}$

行板　很生动

3 ·　3 2 3 ♯4 3 4 5　2 | 3 ·　3 2 3 ♯4 3 4 5　2 |

3 ·　3 2 3 ♯4 3 4 5　2 | 3 1　5 7　1 3　5 2 |

3　1　5　7　1　3 〔下略〕

〔实际音低八度〕

有趣的是，贝多芬在尾声中用三种木管乐器分别模仿了三种鸟鸣声，使乐曲在鸟语花香的气氛中结束，显得分外生意盎然。

例 0304

1 = ♭B $\frac{12}{8}$

行板　很生动

（长笛）（夜莺）

（双簧管）（鹌鹑）

p

tr

（单簧管）（杜鹃）

第三乐章用两种农民舞曲写了《乡民欢乐的集会》。一种是活跃的三拍子舞曲：

例 0305

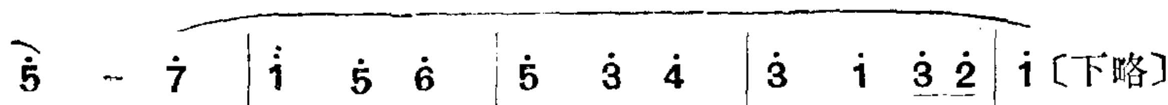
1 = F $\frac{3}{4}$

快板

pp

转 1 = D

dolce



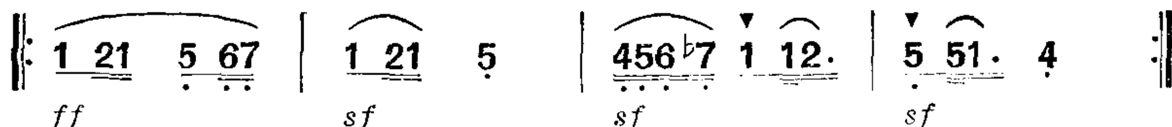
这里可以听到大管吹出的笨拙而简单的低音：1 – – | 5 – – | 1 – – | 它是贝多芬对乡村乐师充满幽默情趣的描写。

另一种是热烈而粗犷的二拍子舞曲：

例 0306

1＝F $\frac{2}{4}$

快板



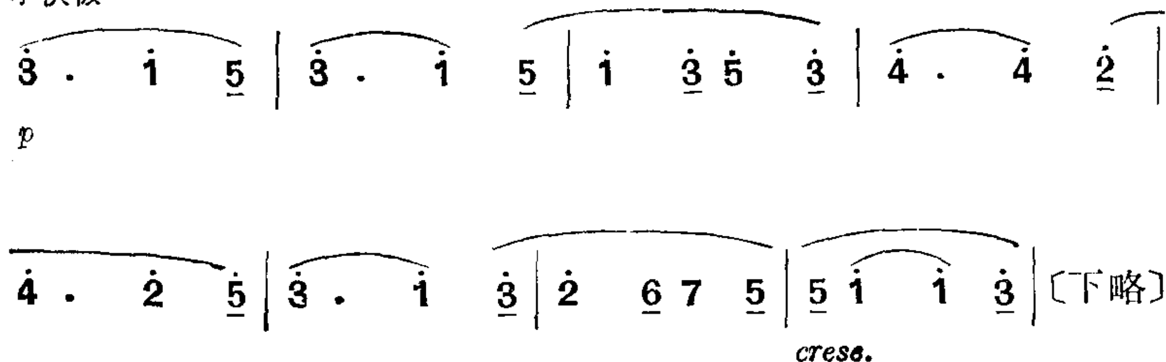
正当狂欢热闹之际，突然，远处传来一声雷鸣，音乐转入第四乐章《暴风雨》。这是一幅出类拔萃的、用声音描绘暴风雨的“交响音画”（详见第二章《暴风雨》）。

暴风雨逐渐平息，雨过天晴，田野里一派清新气息，在紧接着的第五乐章中，写农民在“暴风雨以后愉快和感奋的情绪”，这一乐章是最名符其实的《田园曲》，远处传来了阿尔卑斯山区牧歌性质的第一主题：

例 0307

1＝F $\frac{6}{8}$

小快板

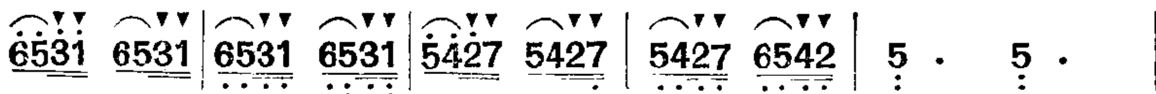


在“暴风雨”对比之下，这里显得格外宁静、安谧，充满欣慰、愉悦之情。第二主题稍显活跃，纯朴而簡短的音调由高而低连续四次在不同的八度下出现，造成生机勃勃的感觉：

例 0308

$1=C\ \frac{6}{8}$

小快板



两个主题相辅相成、互相补充，在交织的发展中一起唱出了人们对大自然的充满感激之情的颂歌。

这部作品虽然是标题交响乐，但它同柏辽兹的情节性标题交响乐不同，是抒情性的标题交响乐。乐曲中虽然有造型性，甚至描绘性的写法，从轻柔的潺潺流水到强烈的狂风暴雨；从模仿民间乐师的演奏到杜鹃、夜莺的啾啾鸣叫声都有。但从全局来看，贝多芬主要是写情，不是写景，只是为了更好地写情用了写景的因素。为此，贝多芬在第一次演出的节目单上，特意亲写说明：“表现多于描写”。可见，贝多芬笔下的田园，主要是抒发人在自然界的感受，并非写具体的田园景色。

贝多芬«田园交响曲»的问世，使得其他一切同类作品顿时黯然失色。甚至一百五十年之后，美国作曲家麦克费一九五八年创作的写田园的«第二交响曲»，没有勇气以同样的标题命名。他说：“我不愿以‘田园交响曲’命名，因为这是贝多芬所独有的。这样，就决定以«田园»名之。”

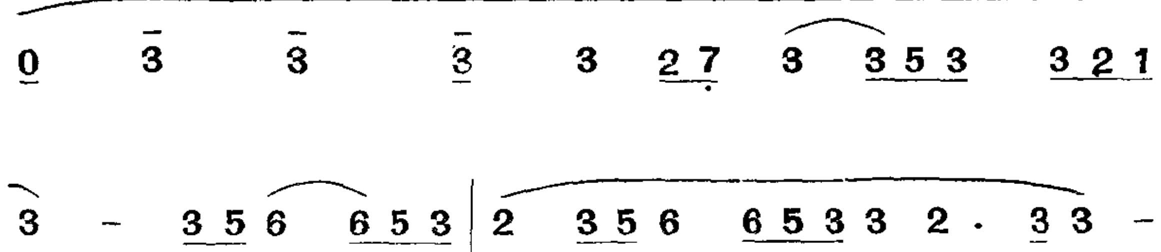
当然，后人以«田园交响曲»命名的作品还是有的，近代除英国作曲家罗桑恩创作的表现乡居生活的«田园交响曲»以外，影响较大的还有另一位英国作曲家威廉斯一九二二年发表的«田园交响曲»。

这部被评论家誉为近代英国交响乐里程碑之一的作品，发表于第一次大战以后，同贝多芬一样，也是“表现多于描写”，其中甚

至连“流水潺潺”“暴风雨”这种局部的描绘性因素都没有，强调的是在沉思默想中所体现的田园情景。通过内心想象，体现出英国，特别是英格兰自然界的寂静。

第一乐章用沉思性质的音乐，体现了田园的寂静。第二乐章两个主题都由铜管乐器在持续的长音和弦背景上独奏，在结束前，造成“夕阳无限好，只是近黄昏”的暮色苍茫的气氛。第三乐章接近于惯常的谐谑曲，利用慢的舞曲，暗示了农民的舞蹈，第四乐章别出心裁地利用女高音（或男高音）在幕后哼唱的无词歌，使歌声犹如越过田野、跨过山岗，消失在辽阔的远方，取得类似“曲终人不见，江上数峰青”的效果：

例 0309



我们要感谢作曲家，凭着他们的智慧，给我们创造了许多田园音乐，使我们足不出户就能在音乐中尽情“游览”世界各国的田园风光，了解各个民族的风土人情、闻到各地乡土的芳香。这类作品较著名的有：写匈牙利乡村情景的巴托克的管弦乐组曲«匈牙利风光»（共五段：1．乡村的傍晚；2．熊舞；3．旋律；4．微醉；5．牧童之舞）；写俄罗斯田园风光的伊凡诺夫-拉德凯维奇的«俄罗斯自然景象»（共五段：1．田园之春；2．群鸟归来；3．在茂密的森林里；4．在林中空地上；5．秋天的白桦）；写高加索风光的伊凡诺夫的«高加索素描»（共四段：1．峡谷；2．乡村；3．僧院；4．酋长的行列）；写印度尼西亚田园景色的麦克费的«第二交响曲»；写瑞士风光的罗西尼的«威廉·退尔»序曲；写捷克自然景色的斯美塔那的交响诗«捷克的田野和森林»；写法国中南部塞文山区风光的丹第

的《法国山歌交响乐》；写法国南部农村景色的马斯内的管弦乐组曲《绘画的风景》；还有写法国南部普洛旺斯省田园风光的比才的《阿莱城的姑娘》第二组曲第一乐章《牧歌》。

作曲家笔下的田园，不但因地理、民族、风土人情的不同而情趣各异，也因作者的世界观，创作方法的差异而迥然有别。从这方面来说，古典主义、浪漫主义、印象主义音乐中所表现的田园有显著的区别。

作为客观事物，田园本没有什么思想和感情，在艺术作品中围绕田园所表现的思想感情都是它在人们意识中的反映。

音乐中的古典主义，正值资产阶级革命上升时期，第三阶层人们对前途充满乐观情绪，在他们眼里，自然界也是一片欣欣向荣，作曲家所写的田园景色和人们的愉悦是一致的。贝多芬的《田园交响曲》中虽然有暴风雨的侵袭，但是雨过天晴，人们表现出来的是"暴风雨以后愉快和感奋的情绪"。他的《第十五钢琴奏鸣曲》，即《田园奏鸣曲》也有异曲同工之妙，用不同的方法使人和大自然取得最大程度的一致。其第一乐章奏鸣曲式的主部主题是这样的：

例 0310

1=D 3/4

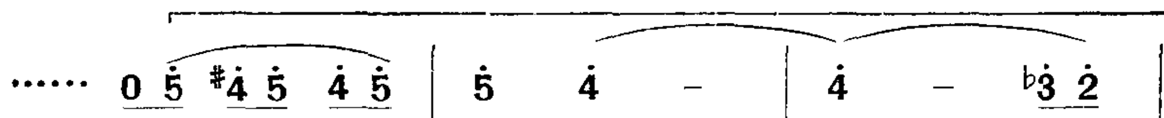
快板 ♩.=80

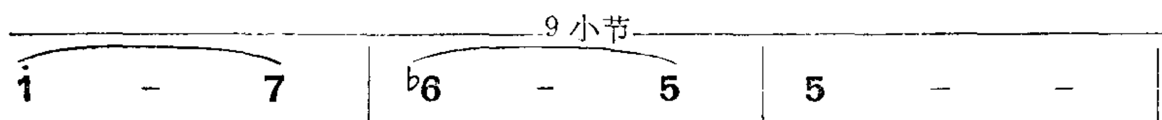
5 – – | 5 4 – | 4 – 32 |
p
1 – 7 | 6 – 5 | 5 – – |
1 – – | 2 – 34 | 3 0 0 |

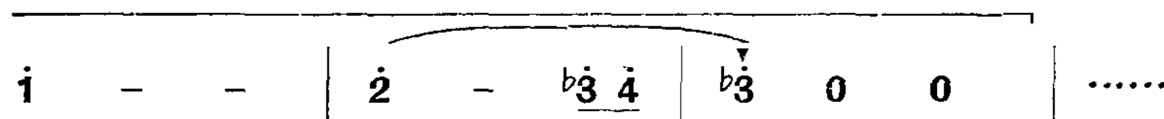
这个九小节的乐句，在展开部中不断分裂，愈分愈小，最后化整为零，只剩下一个协和的大三和弦，仿佛人的意念和田园景色完全溶合一体，合二而一，到达"无差别的境界"：

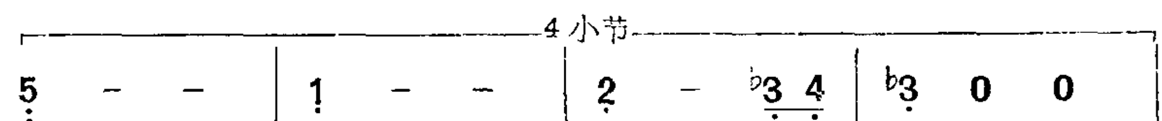
例 0311

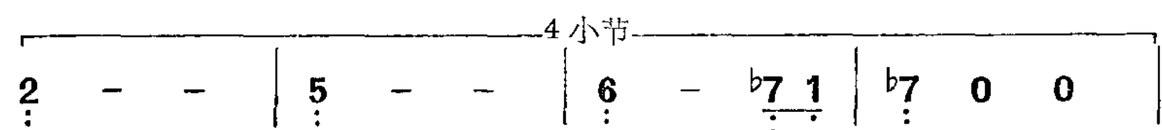
1=G $\frac{3}{4}$

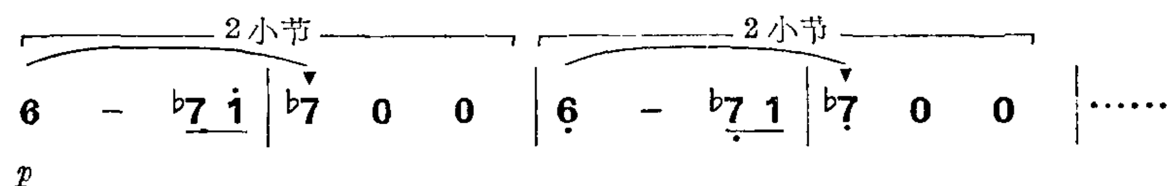


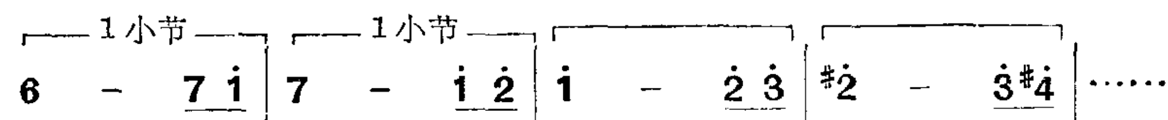




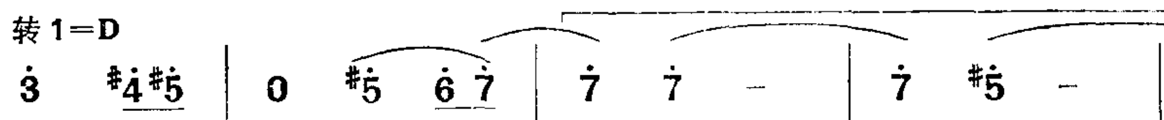


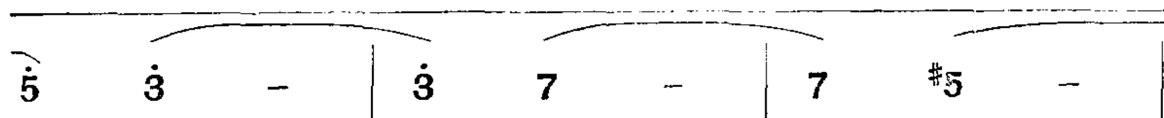


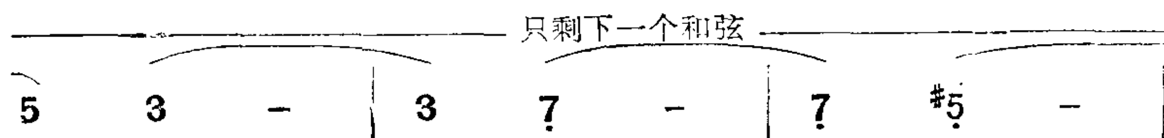


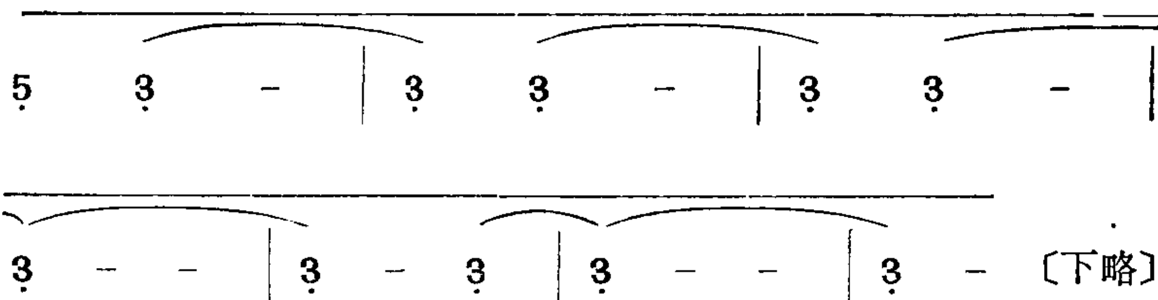


转 1=D







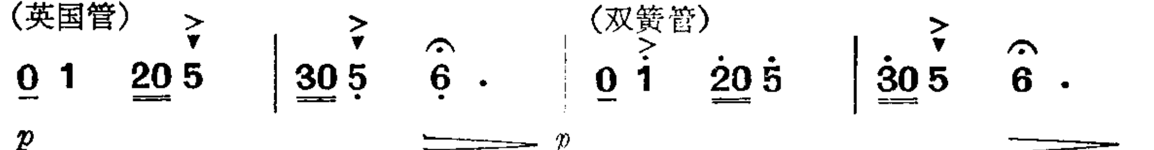


由于浪漫主义者与生俱来对现实不满，他们同自然界也感到格格不入，在贝多芬眼里美丽的田园景色，使人愉悦感奋，在浪漫主义作曲家看来却是“良辰美景奈何天”！他们在田园中感到分外的孤独。例如柏辽兹«幻想交响乐»第三乐章的«田野景色»：

例 0312

1＝F $\frac{6}{8}$

慢板



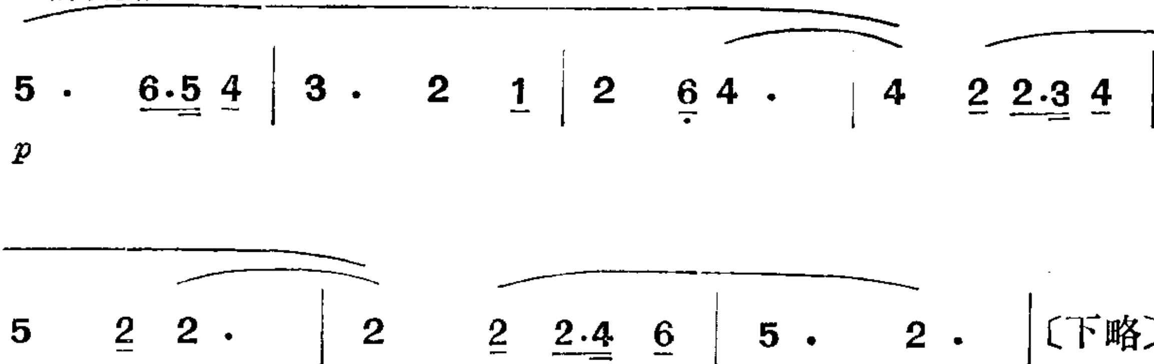
纯朴的牧歌音调，断断续续，重音后移，造成切分效果，加上英国管的主题在高八度由双簧管呼应，犹如回声一样，更加强了孤寂和空旷的感觉。

再如柴科夫斯基«曼弗列德交响乐»的第三乐章：

例 0313

1＝G $\frac{6}{8}$

生动的行板



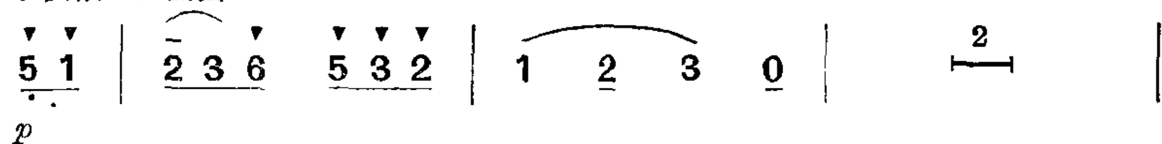
这一乐章写“阿尔卑斯山居民的纯朴、贫困、自由的生活景象。”曼弗列德抱着怀疑的心情，拖着沉重的步伐，来到阿尔卑斯山区，牧区景色没有使他解开愁眉，他仍旧感到孤独，心情压抑哀伤，在山中不断地徘徊，踌躇不前。上面这段双簧管吹奏的优美的《牧歌》主题，在安详而恬静的气氛中，仍然流露出一缕淡淡的愁思，它表明曼弗列德仍然是那样的忧伤而孤独。

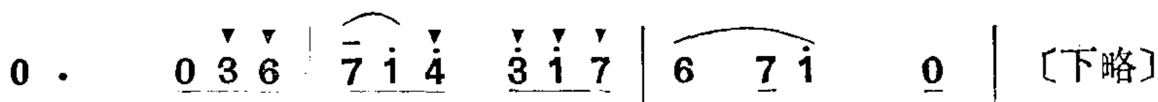
浪漫主义者不满现实，也常把田园作为远离社会、逃避现实的“避难所”，这时，他们又把田园写成美丽的“世外桃源”。如李斯特的交响诗《前奏曲》，这首作品的呈示部中，主部写人的尊严和强大，副部写人的爱情，在展开部中，“暴风雨驱散了喜悦的梦，雷电烧毁了幸福的祭坛。”这时，在展开部后半部的插部中，李斯特写了一段优美的田园曲：

例 0314

1=E $\frac{6}{8}$

小快板　田园曲





这里优美的牧歌音调弥漫着安详的田园风味和静观默思的气氛。按李斯特的标题说明，这里写“在狂风暴雨中受到沉重折磨的心灵，走到平静的田野，在那里寻求安全和休息，人在大自然的怀抱中，感到了愉快”。美国音乐学家朗格说，浪漫主义“它不是投入英雄的斗争，而是渴望爱情的沉溺。它要把自已和大自然联在一起，爬进大自然最隐秘的禁区，因为他相信只有在那里才能找到最纯洁的人心”。李斯特在这里用牧歌描写美妙的田园景色，也是他逃避残酷的现实，到大自然寻找最纯洁的人心的一种表现。

至于印象派音乐，我们可以从两部代表作中看到他们所写的

田园的特点，它们是德彪西的《牧神的午后》前奏曲和拉威尔的舞剧《达菲尼与克罗埃》。这两部作品中所写的田园，具有两个特点：①遥远的古希腊的田园色彩，②飘忽不定，朦胧的梦幻意境。

拿《牧神的午后》来说，这首作品是印象派管弦乐创作的奠基作品，系根据法国象征派诗人马拉美的田园诗《牧神午后》所写。马拉美的唯美主义观点在创作上很强调诗的雕塑美、音乐美。在德彪西的影响下，他认为写诗如同作曲，文字犹如音符，诗歌应该有交响乐一样的效果。诗的大意是：半人半羊的牧神清晨醒来，竭力追忆昨日午后的经历，他记不清是否接受了仙女的访问？或是只是一个幻影，幻影是不会比他笛子里吹出来的音符更真实的，是天鹅吗？不！是嬉水的仙女吗？或许是，印象越来越模糊，是实感？是梦境？他无法知道。太阳是温暖的，草坪是柔软的，他重又入睡，以便在梦中追寻那心醉神迷的情境。

诗本身就是朦胧而神秘的。德彪西写的音乐巧妙地体现了原诗的意境，甚至超过原诗，连马拉美也承认："音乐扩展了我诗中的情绪"，赞叹这首乐曲"以微妙、敏感、迷离的衬托提高了它（指原诗）"。

乐曲以暗示古希腊田园曲的长笛独奏的牧歌音调开始：

例 0315

1=E 9/8

6 · 6 65 #4 ♮43 ♭3.45 #5 | 6 · 6 65 #4 ♮43 ♭3.45 #5 |

p

6 7 3̇ 1̇ 3 5 · | 5 5 6 #4

这里所塑造的田园景象把许多奇妙的因素精巧地结合在一起：其中既有夏日炎炎的闷热，又有令人心醉的芬香；既有午后困倦的神态，又有朦胧入睡梦境般的幻觉；在客观安详的环境中有主

观感官热情的高涨，不可遏制的渴望伴随着幻想的消失又烟消云散。最后，随着牧神的重返梦境，田园周围重又万籁俱寂，一片宁静。



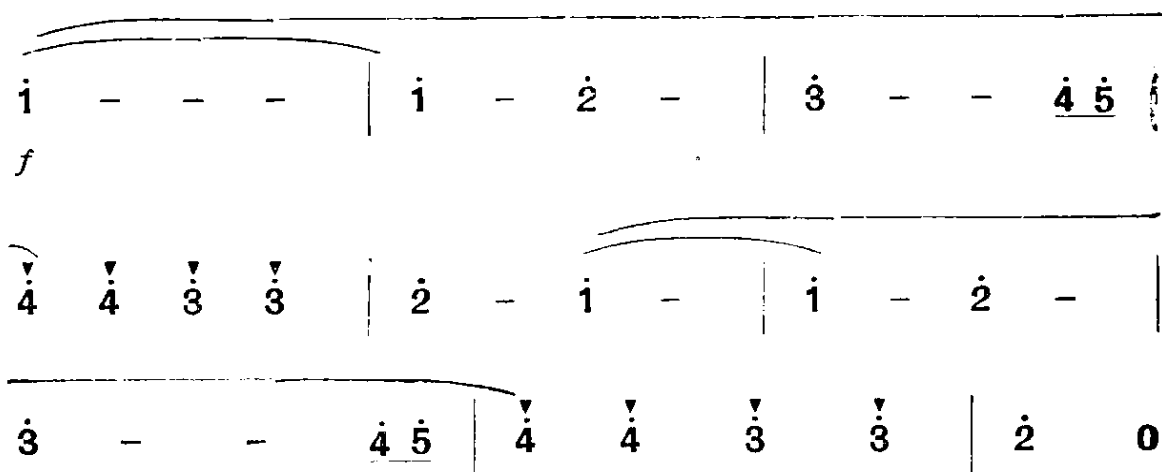
马拉美的诗和德彪西的曲都比较难于理解。实际上，作者并不强求人们去理解它们，只要求人们去听他们，感受他们。这里所表现的牧神的主观意识或者田园的客观形象都比较扑朔迷离，它们易于意会，难以言传。这都是印象主义与生俱来固有的特点决定的。

除标题音乐外，在非标题音乐中，牧歌的音调、田园的形象也是经常出现的。特别是在具有哲理性的乐曲中，牧歌主题的出现常具有深刻的含义，有时代表纯朴的人民形象和积极的乐观主义精神。如贝多芬《第九交响曲》第二乐章三声中部主题：

例 0316

1=D $\frac{2}{2}$

急板

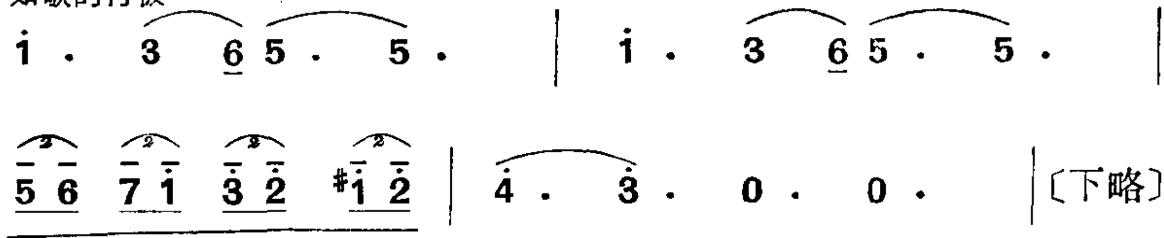


有时代表光明的前途、美妙的理想，如柴科夫斯基《第五交响曲》第二乐章中第一部分的副部主题，即“一线光明”的主题：

例 0317

1＝#F $\frac{12}{8}$

如歌的行板



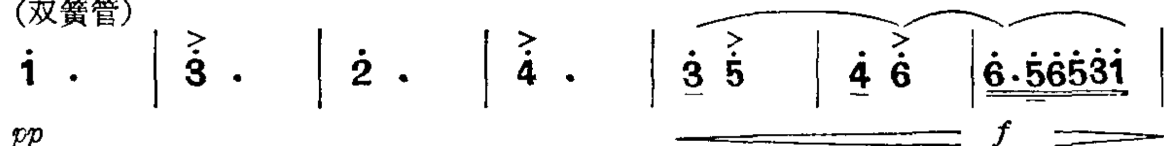
有时又成为把主观世界和客观世界溶为一体的媒介，如舒柏特的《未完成交响曲》第二乐章副部主题：

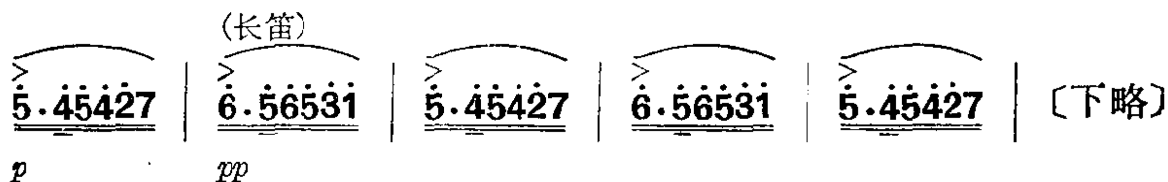
例 0318

1＝♭D $\frac{3}{8}$

生动的行板

(双簧管)



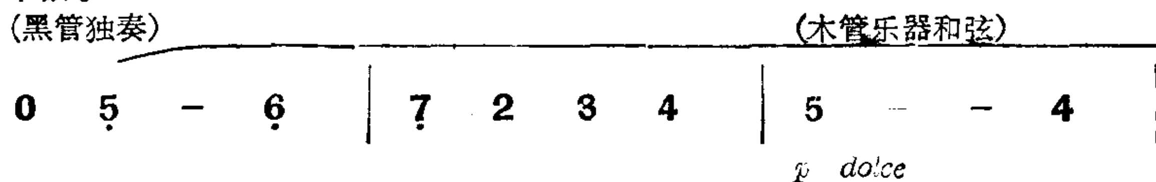


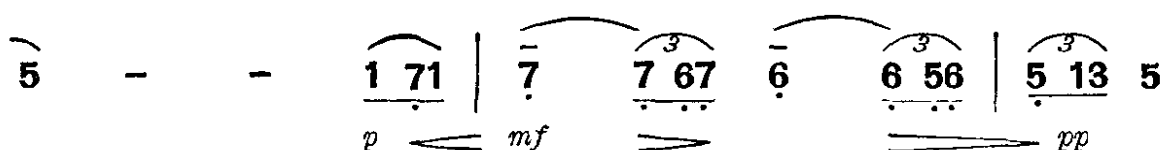
在戏剧性强烈的交响乐作品中，它常作为对比的因素出现，从对立面加强作品的主导形象，如拉赫玛尼诺夫的《第二交响曲》第一乐章中田园诗风味的副部主题：

例 0319

1＝G $\frac{2}{2}$

中板 ♩＝76

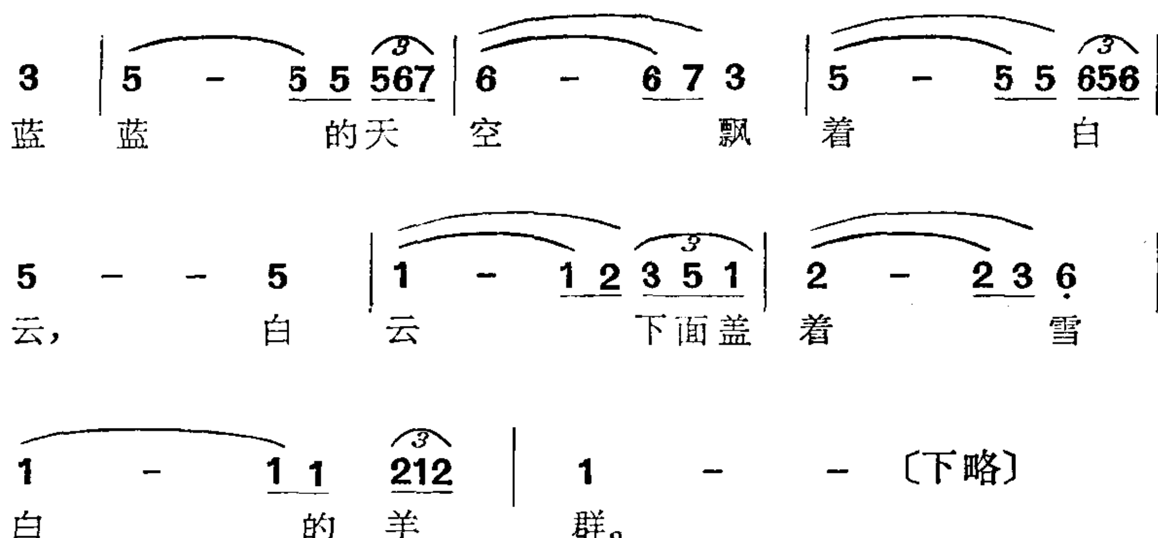




在我国民族音乐中，从古代就有牧歌这一类体裁，不过，它同欧洲音乐中的牧歌完全不同，它是蒙族人民在长期的游牧生活中创造的民歌，这种牧歌性格豪爽奔放，曲调辽阔悠长，节奏自由漫长。下面是流传于内蒙昭乌达盟的一首«牧歌»：

例 0320

1=F $\frac{4}{4}$



这是同类牧歌中流传最广的一首，它感情真挚、旋律优美，表达了牧民对草原的热爱之情。根据这首民歌改编的无伴奏合唱曲和小提琴独奏曲也已经成为我国音乐舞台上的保留节目。

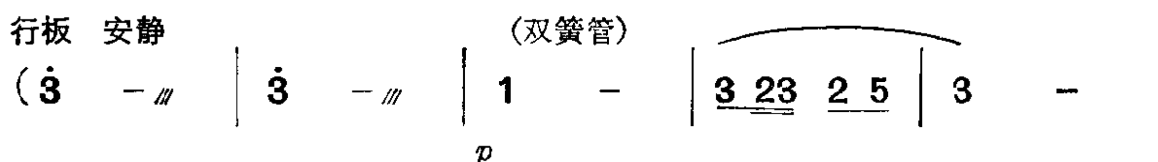
在我国专业创作中，描写田园风光的乐曲一般根据塑造音乐形象、体现民族风格的需要出发，并不拘泥于欧洲音乐田园曲，牧歌这类体裁程式。在我国早期作品中，写田园的佳作有贺绿汀的钢琴曲«牧童短笛»。它通过纯朴的牧笛声勾划了一幅清淡雅致的南方田园风光的水墨画，具有天真活泼、诙谑俏皮的情趣(见第十五章«儿童»)。

在解放以后的管弦乐创作中，根据标题内容的需要，也经常出现田园风光的音乐形象。在施咏康的«黄鹤的故事»中，序奏是和

平生活的写照。

例 0321

1＝G $\frac{2}{4}$





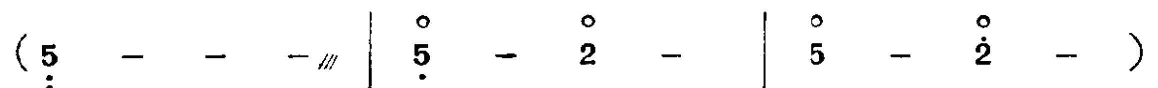
虽然这里带有神话幻想色彩，但是双簧管吹奏的纯朴的五声音阶主题，牧歌般的音调很容易使人联想起古代宁静的田园生活和平景象。

小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的序奏也是由双簧管奏出纯朴的牧歌音调，加上前面鸟声啾啾的笛声，塑造了一幅风和日暖、鸟语花香的江南田园风光：

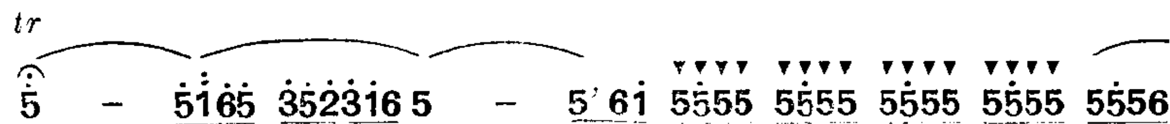
例 0322

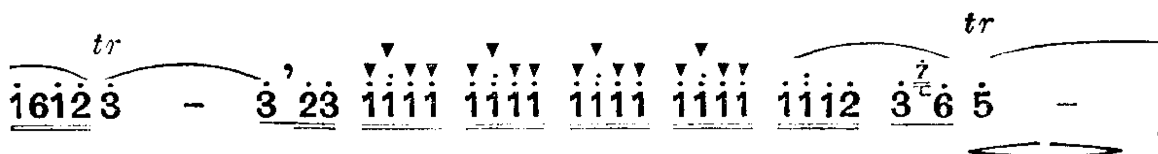
1＝G $\frac{4}{4}$

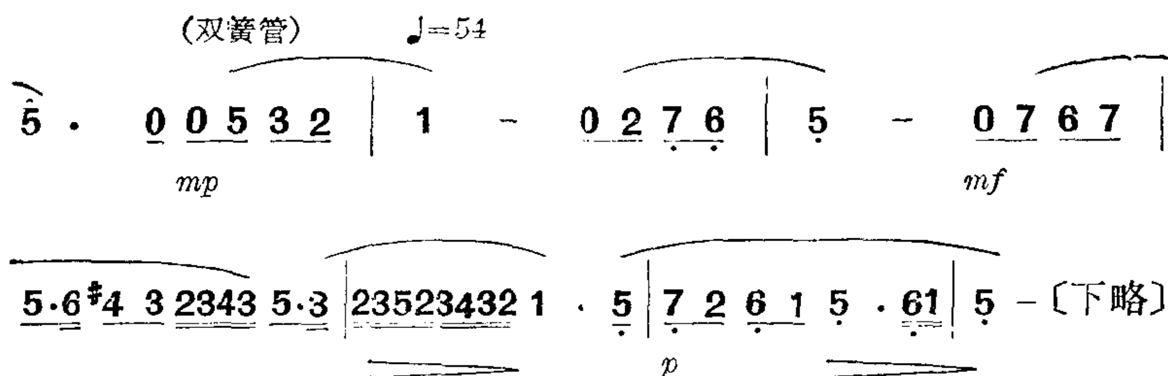
抒情的慢中板 ♩＝50



（长笛）







在一九八一年全国交响音乐评比获奖作品《云南音诗》、《云岭写生》等乐曲中，它们所描绘的田园景象都具有更加浓郁的乡土芳香、更加清新的抒情气息。这些，说明我国音乐中田园形象的描写是和人的感受相统一的，我国作曲家对社会主义的田园风光都从歌颂赞美的角度来描写，既歌颂了祖国山河的秀丽，也抒发了人们热爱大自然的感情。

我国社会主义音乐创作，历来强调它的教育作用，就是在恬静的写田园的作品中，也都渗透着强烈的爱国主义热情，使听众在领会祖国乡村田园自然美的艺术享受过程中，也得到生动的爱国主义教育。

第四章 春 天

——兼谈乐景写哀

“喜爱春天的人，是心灵纯洁的人。”

——日本歌曲《四季歌》

漫天红霞，遍地春花，莺歌燕舞，桃李芬芳。春天是多么美，多么令人陶醉呵！满园春色关不住，一腔春歌唱不完。千百年来人们总是用最美好的语言颂扬春天，用最优美的音乐歌唱春天。

在我国传统器乐曲中，除了《阳春白雪》、《春江花月夜》这些几乎家喻户晓、直接写春天的乐曲外，象《百鸟朝凤》、《鹧鸪飞》等间接出现春天形象的作品也不在少数。解放后，由于政治上的翻身、生活上的改善，人们喜悦之余，不由自主地把新社会作为美好的春天来歌颂，因此出现了诸如李焕之的《春节序曲》、茅源的《新春乐》等一批歌颂春天的优秀作品。经过十年浩劫，粉碎了“四人帮”，人们好象度过漫长的严冬，终于迎来了春天，于是又引吭高歌，颂扬大地春回。一九八一年举行的全国交响乐作品评奖中，有六部作品获得一等奖，其中《山林》协奏曲的第一乐章是《山林的春天》；《云南音诗》的第一乐章是《茶林春雨》；《云岭写生》的第一乐章是《春晨》，再加上《清明祭》、《北方森林》，六部作品中有五部描写春天，在我国现代的器乐创作中，“春天”这个题材所占的位置可见一斑。

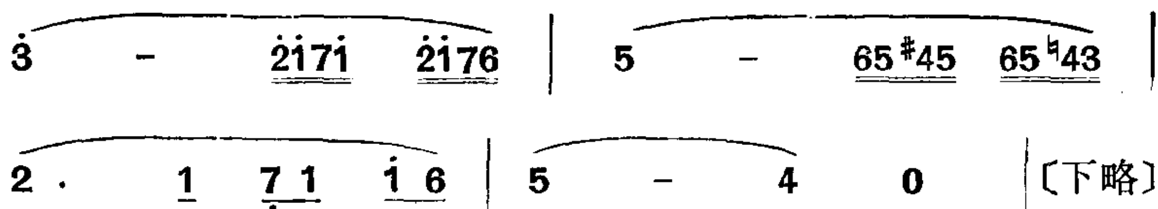
在欧洲音乐中，春天也是历代作曲家感兴趣的创作领域，作曲家几乎运用音乐宝库中所有的体裁来歌颂春天。在将近三百年的岁月中，涌现出一批经过时间考验的名篇佳作，如舒曼的《春天交响乐》，英国作曲家布里顿的《春天交响乐》，维瓦尔第的《四季》中

的第一首小提琴协奏曲《春》第一乐章《春天来了》；海顿的清唱剧《四季》第一乐章《春》；贝多芬的小提琴奏鸣曲《春》；印象派作曲家德彪西的管弦乐《春之组曲》；现代派代表人物斯特拉文斯基的舞剧《春之祭》。流行最广的器乐小品有：门德尔松的无词歌《春之歌》；格里格的钢琴曲《寄春》；拉赫玛尼诺夫的《春潮》；约翰·施特劳斯的《春之声》圆舞曲。

在音乐的百花园中，有成千上万歌颂春天的乐曲，但是由于创作方法的不同，各人感受的差别，因而各不同流派、不同作家所描写的春天都独具匠心、各有千秋。

大体说来，在古典主义作品中，以春天为题材的作品，大多反映人们在大自然中对春天的感受，它们描写的不是客观的春天景象，而是人们对春天的情绪感受。如贝多芬作品 24 号 F 大调小提琴奏鸣曲《春》，这是贝多芬十首小提琴奏鸣曲中最受欢迎的一首，也是古典作品中表现春天的范例。其中表现的春天，几乎感觉不到有什么写景的因素，主要表现了贝多芬青年时期对春天的感受，充满了蓬勃的朝气和乐观的情绪。第一乐章作为奏鸣曲式的主部主题是：

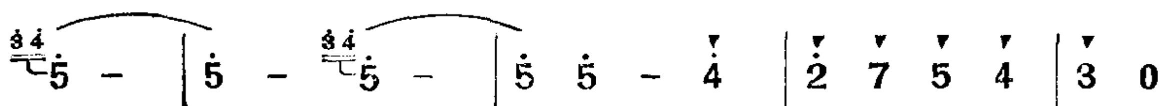
例 0401



流畅自如的旋律，既温柔优美，又充满富有诗意的抒情气息。

副部主题在同音反复的切分音之后，作分解和弦下行：

例 0402



这种坚定而有力的音调，体现了春天给青年人带来的青春活力，使人感受到春天的蓬勃生气。

十八世纪意大利作曲家维瓦尔第的小提琴协奏曲《春》第一乐章《春天来了》，这是描写春天的范例中最早的一首。全曲结构严谨、风格朴实，一再出现的回旋曲的主题，表现人们迎接大地回春时的高兴心情：

例 0403

1＝E $\frac{4}{4}$

快板

0 1̇ | 3̇ 3̇ 3̇ 2̇1̇ 5̇ · 5̇4̇ | 3̇ 3̇ 3̇ 2̇1̇ 5̇ · 5̇4̇ | 3̇ 4̇5̇ 4̇ 3̇ 2̇ 7 5 1̇ |

f ... p

3̇ 3̇ 3̇ 2̇1̇ 5̇ · 5̇4̇ | 3̇ 3̇ 3̇ 2̇1̇ 5̇ · 5̇4̇ | 3̇ 4̇5̇ 4̇ 3̇ 2̇ 0〔下略〕

在主题反复中间穿插出现的片段有很多早期音乐中的朴素的标题音乐写法，人们可以感到春风习习、泉水潺潺，可以听到小鸟的歌唱，甚至隐约可闻远方春雷的隆隆声。当然，这里的音乐主要还是写"风日晴和人意好"，是以情为主的。

在浪漫主义音乐所写的春天中，作曲家一方面加强了细致的心理刻划，另一方面，由于标题音乐的影响，又尽量加强音乐的造型性，使听众在感受到春天的气息同时，能引起对大自然春天的联想。

这类乐曲常由两个层次构成，即第六章《森林》中所讲的"情"和"景"，"主"和"宾"，一个层次是富有表现力的主旋律，表现人们对大自然春天的讴歌；另一层次则是写景的伴奏背景，这种背景的意义远比一般的伴奏更为重要，它能引起人们对春天的联想，是一种典型环境的描写

人们在生活中是如何感觉到春天的呢？这主要根据生活经验，是从许多自然现象中意识到的。比如：风和日暖、江河解冻、冰消

雪融、流水潺潺的动静；大地复苏、蜂蝶纷飞、鸟语花香、莺歌燕舞的声音；枯枝发芽、桃李芬芳、野草萌生，垂柳飘荡的景象……。人们听到或看到这些现象就能联想到春天的到来。所以浪漫主义作曲家在描绘春天图景的伴奏背景中，就有意识地借助这些自然现象。他们或者在伴奏中描写泉水淙淙、流水潺潺；或者在伴奏中出现蜜蜂嗡嗡、鸟声啾啾；或者在伴奏中刻划春风荡漾、垂柳飘拂。

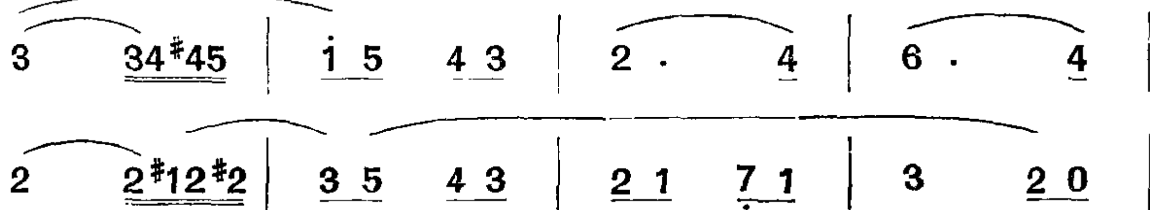
且让我们欣赏几首描写春天的著名小品：

第一首，门德尔松的第三十首无词歌《春之歌》。门德尔松的四十九首无词歌的标题，都系旁人所加，对这些标题作曲家本人大多不以为然。但这首《春之歌》，标题无疑是很恰当的，能启发演奏者和听众的音乐想象力。乐曲的上方是一支具有半音进行、充满抒情气息的旋律，是对春天的讴歌：

例 0404

1＝A $\frac{2}{4}$

小快板　优美地　♩＝96



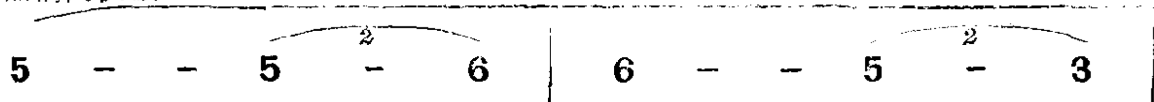
中间声部由描写春风荡漾、杨柳飘拂的琶音伴奏音型贯穿始终，配合主旋律形成一幅有情有景、富有诗意的画面，全曲具有形式简炼、感情含蓄、形象鲜明、通俗易懂的特点。

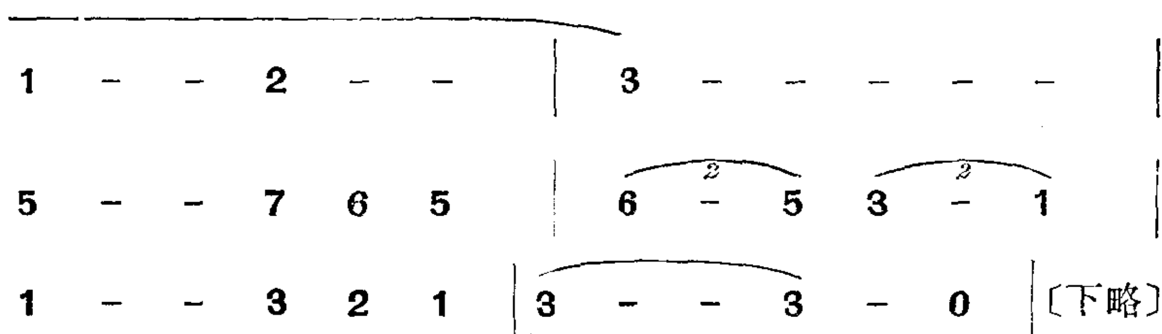
第二首，格里格的钢琴独奏曲《寄春》。这是描写春天的钢琴小品中最流行的一首，它的主旋律是纯朴、优美，具有民歌性质的五声音调：

例 0405

1＝♯F $\frac{6}{4}$

热情的快板



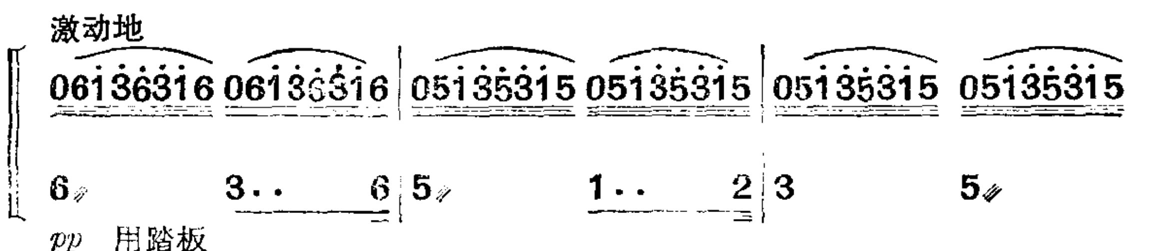


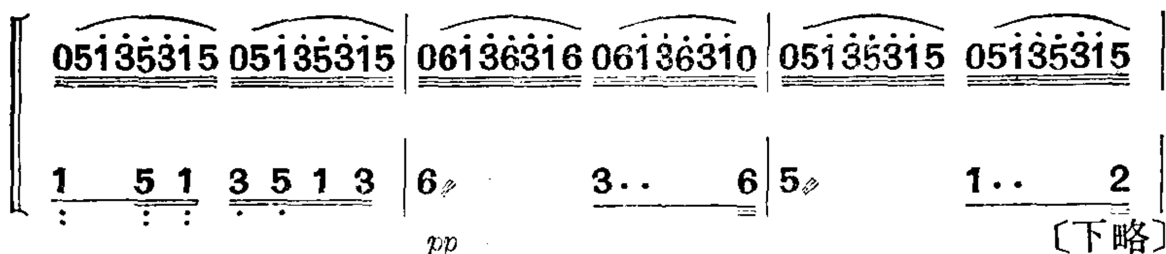
伴奏在旋律的上方，作曲家利用高音区清澈透亮的大三和弦的反复，造成岩石滴水、泉声淙淙的音响效果，使音乐带有北欧地区初春时节所特有的那种清新而微有寒意的气氛。与门德尔松《春之歌》的单一形象不同，这里为了加强春天生机勃勃的气息，在乐曲中部引进了对比形象，音乐突然变得阴暗，似一片乌云当头，又似初春的天气乍暖还寒，弥留的残冬还未消退。当然，不用担心，乌云遮不住太阳，残冬挡不住春天的来临。万物都在欣欣向荣，蓬勃向上。你听！春天回来了，回来了，这里是主题的再现，已经是春色浓郁、百花争艳的大好春光了！伴奏中不再是融冰的滴水，而是一阵阵扑面的春风。这优美的旋律，丰满的和声，构成了一幅春暖花开、满园春色的生动画面，绘形绘声，令人陶醉。

与此有异曲同工之妙的是另一位挪威作曲家辛丁的钢琴曲《春之声》，这也是钢琴曲中描写春天比较著名的一首，和格里格的《寄春》相仿，也是运用纯朴的五声性民歌风旋律和丰富的和声，表现北欧初春时节所特有的清新气息。不同的是，这首乐曲更多地借助贯穿全曲的琶音造成春风扑面的背景，在这上面，主旋律引吭高歌春天的到来：

例 0406

1＝♭D $\frac{2}{4}$





第四首，柴科夫斯基钢琴套曲《四季》中的三月《云雀之歌》。

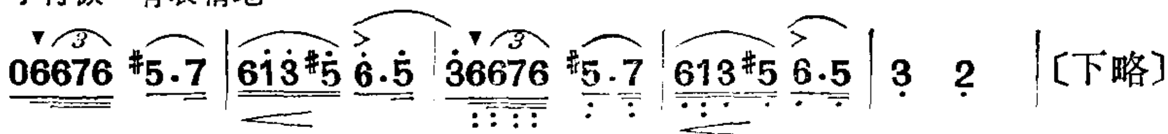
清代刘熙载在《艺概·诗概》中说："以鸟鸣春，以虫鸣秋，此造物之借端托寓也。"春天常同鸟语花香联系在一起，在音乐中，"以鸟鸣春"的方法也是常用的。里姆斯基-科萨科夫在歌剧《雪娘》中用"群鸟归来"写初春，柴科夫斯基这首《云雀之歌》也是这样。这是一幅清淡的春天复苏的图景：

> "田野里鲜花怒放，
> 空中照射着日光，
> 春日云雀的歌声，
> 响彻了蔚蓝天空。"
>
> ——阿·马伊科夫

例 0407

$1={}^{\flat}B\ \frac{2}{4}$

小行板　有表情地



深情的旋律中，孕含着鸟声啾啾的音调，它忽而升高，忽而降低，犹如云雀的上下翱翔，使人心旷神怡，优游自得。

再欣赏一首拉赫玛尼诺夫的浪漫曲《春潮》。如果说格里格的《寄春》中我们感到的是北欧春天的清新温暖气息，那么在这首《春潮》中，我们感受的，已是火一样的热情了。而表现这种热情，钢琴伴奏部分起了异常重要的作用。

这里歌声部分是含蓄而有力的咏叙调性质的旋律，钢琴伴奏

部分是向上冲击的分解和弦音型，作曲家巧妙地利用增三和弦饱满膨胀的音响效果，既描写了春潮滚滚的景，又刻划了主人公咏唱春天的情：

例 0408

Allegro vivace

大地还铺满银白雪，那

春天潮水已喧腾。

这首浪漫曲歌颂的春天，实际上不只是大自然的春天，也泛指社会的春天，它反映了俄国一九〇五年资产阶级民主革命前夕，进步知识分子对革命的热切期望。乐曲一开始，钢琴前奏有声有色地描写了春潮奔腾、喧嚣翻滚的背景，歌声颂扬了春天的活力——大地还铺满斑斑白雪，那春潮已喧嚣奔腾。当春潮向宇宙大地高

呼"春天来了"时:

例 0409

1=^{b}E $\frac{4}{4}$

0 3 5 i 3̇ – | 0 3 5 i 3̇ – |
春 天来 了! 春 天来 了!

音乐达到高潮,钢琴伴奏中的春潮奔腾转化为节日钟声般的音型。高潮后,速度放慢,歌声变为宣叙调,伴奏部分转变成温柔、抒情的形象。最后是满怀希望对春天的歌颂,恬静、温馨的花开时节,到处是轻盈的歌舞。啊!春天充满了喜悦,春天带来了希望。音乐在这种火热的浪漫主义激情中结束。

在印象派音乐中描写的春天,又是另一种样子。由于印象主义力求摆脱浪漫主义的主观情感的表现,侧重事物的光和色彩的描绘,他们对风花雪月等景物有特殊的爱好,对春天这类题材也有癖好,如印象派音乐的创始人德彪西就写过管弦乐《春天组曲》、《春天》大合唱、《春天回旋曲》等。《春天组曲》虽是他早期作品,但已预示出成熟期的风格。全曲基于一个五声音阶主题:

例 0410

1=$^{\#}$F $\frac{9}{8}$

3 – – 2· | 1 2 3 5· 6· |

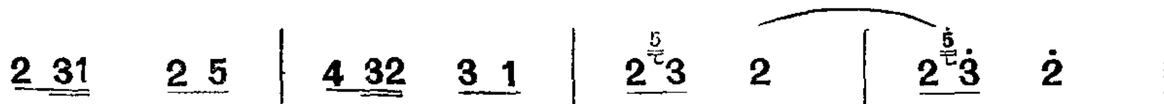
3 – – 2· | 1 2 3 3 – – |

这主题用变奏和回旋的原则发展。这主题特点纯朴,但精心配置了复杂而不稳定的和声,它不象浪漫主义的春天那样明朗、奔放,但色彩丰富、写法细腻,既表现了春天的妩媚温馨,又刻划了春天给人们带来的欢畅情绪。

二十世纪是音乐中主义林立、流派纷呈的年代,各种写法花样翻新,千奇百怪,没有统一的原则。这里我们介绍一首影响相当大

的作品，即斯特拉文斯基于一九一三年创作的舞剧《春之祭》中的片断。

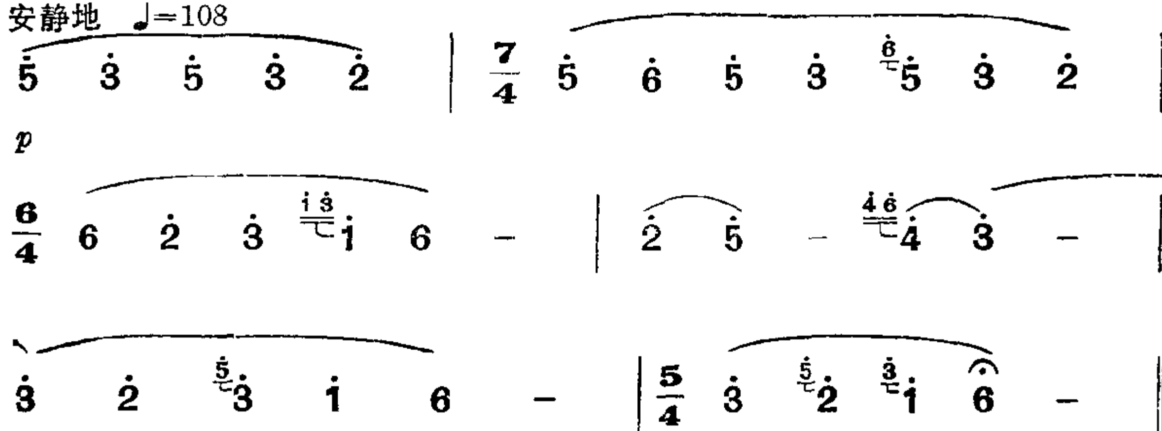
当时西方音乐界正流行着原始主义和表现主义的流派，《春之祭》正是这种倾向的产物，它表现远古时代原始部落在春天以少女祭奠大地的仪式。乐曲开始，大管在高音区吹出牧笛般的音调。按作者构思，这是描写春天万物生长的形象，当然，这不是我们熟悉的欣欣向荣的春天，作者在这段音乐中故意避用富有人情味的弦乐器，用各种管乐器的音色变化，造成一种冰冷荒漠的感觉。在后面一段少女的舞蹈中，作者利用一个简短的民歌风格的旋律：



不停地反复变奏，下面延续着机械般均匀的节奏背景，使人感到，音乐在原地不动，象车轮绕着车轴一样在打转。在作者笔下，原始人类在迎接春天时的情绪反映，就是这种单调、机械而粗野的舞蹈动作。

后面第四段《春天回旋曲》中的春天，也显得非常空旷、冷寞，舞蹈的节奏机械而呆板，可以感到一群目光呆滞、面部缺乏表情、动作粗野的舞蹈者的形象：

例 0411



我国音乐作品中的春天，有自己独特的风格。古典传统器乐

曲中的春天，也是以写情为主。比如，大家熟悉的《春江花月夜》，这首作品的标题中提到了五种景物，即春天、江河、花朵、月亮、夜晚。但是在音乐中并没有多少写景的成分，主要还是通过优美如歌的旋律，丰富多样的节奏，细腻地刻划人们在月夜春江的迷人景色中，悠游自得的情趣。在近代它经过整理、改编，重新配器后，加强了写景的因素，使音乐形象更为鲜明、通俗易懂。

一般来说，春天使人感到新生、欢乐，秋天使人感到萧条、悲愁，这是"人之常情"。这春天的景同欢乐之情、秋天的景同悲愁之情是吻合的，也可称作"情景交融"吧。但是人的感情，毕竟不是全凭外在景物决定的，同样的景物，不同的人会有不同的感受。不同境遇、不同阶级的人会有不同的美感。人在穷困时，无心赏美。马克思说："焦虑不堪的穷人甚至对最美的景色也没有感觉。"人在烦闷时，美好的景物反会增添愁意，感叹"良辰美景奈何天"，对春天也是这样。

文艺作品中，这种情和景的鲜明对比，是很有艺术感染力的。王夫之在《姜斋诗话》中说："以乐景写哀、以哀景写乐，一倍增其哀乐。"他认为情景对比可以加倍渲染作品的哀乐情绪。

音乐中也是这样，歌剧《茶花女》结尾前，街上是巴黎狂欢节兴高采烈的酒神祭歌大合唱，室内是奄奄一息的薇奥莱塔在向生活告别。生离死别、哀痛欲绝的情，在欢乐喧闹春天的景的陪衬下，更显得心灰意冷、孤独凄凉。可见，音乐中的春天，并不全是欢乐、喜悦的，特别在我国旧社会的传统民族器乐曲中，或许是时代的烙印、文学的影响，也不乏乐景写哀的春天，如琵琶套曲《塞上曲》第一段《思春》(或《宫苑春思》)：

例 0412

1=D $\frac{4}{4}$

7 6666 6 6 6 7 | 6666 6 72 5·7 6776 | 3 3 56 3333 3 6 |

335653 2 1·3 2·356 | 3 3 6 5·7 6776 | 3 3 36576 6 72 | 〔下略〕

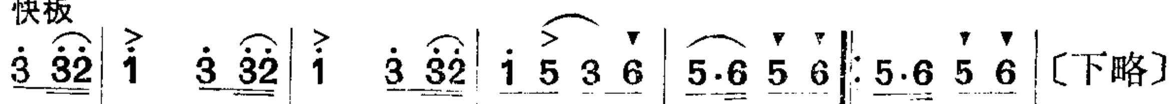
当然，这里强调的是"寂寞空庭春欲晚，梨花满地不开门"（刘方平《春怨》）这种伤春心情。对身处塞外的王昭君来说，虽然时值春季，但是"春风不度玉门关"（王之涣《出塞》），大好春天，反倒增添了几分愁思。

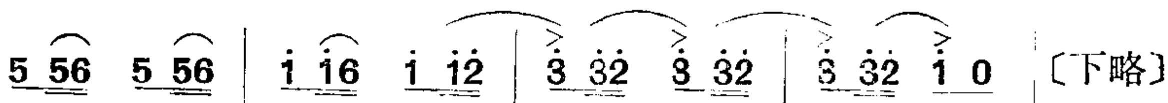
从中国古典诗词，可以启发我们懂得：春天给人的感受是各种各样的，因此，在写春天的音乐中，所反映的情绪也应是多种多样的。如果简单地以为，春天只是欢乐、只是愉快，那就难以全面地理解诸如格里格《寄春》，西贝柳斯《春天之歌》这些乐曲的中部。在西贝柳斯的《春天之歌》的标题下，另有小标题"春天的忧愁"，常引起争论。但即使持否定意见的评论家也承认这乐曲的中部"用小音阶的一段略有沉默和哀伤的感情"。西贝柳斯传记的作者林波姆则认为："曲中把春潮般激荡的快乐和无限惆怅的渴望揉合在一起"。

解放后，我国作曲家描写的春天，都把春天作为新社会的象征，充满欢欣鼓舞的情绪，因此，象李焕之的《春节序曲》：

例 0413

1＝C $\frac{2}{4}$

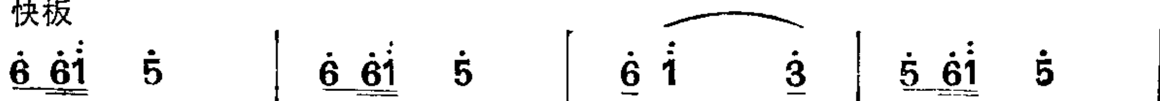


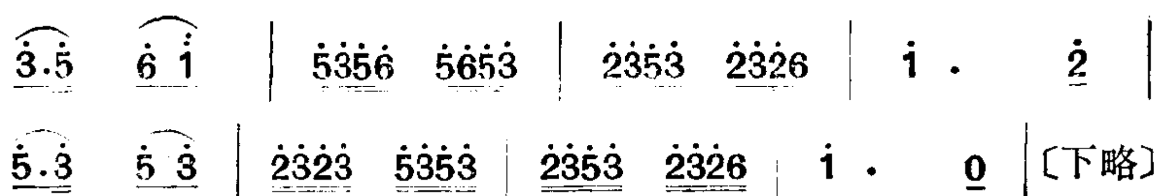


茅沅的《新春乐》：

例 0414

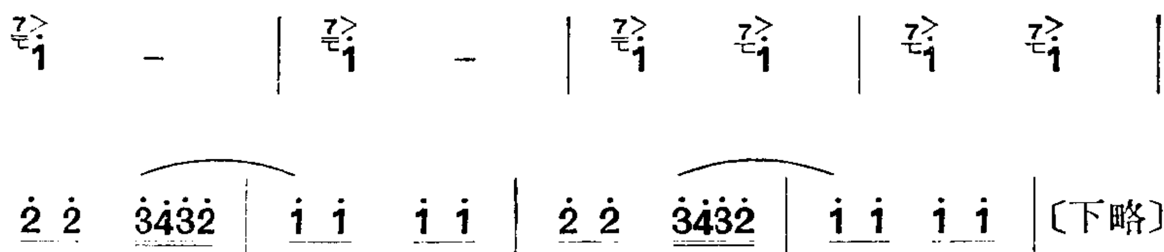
1＝D $\frac{2}{4}$





还有耀中的《新疆之春》：

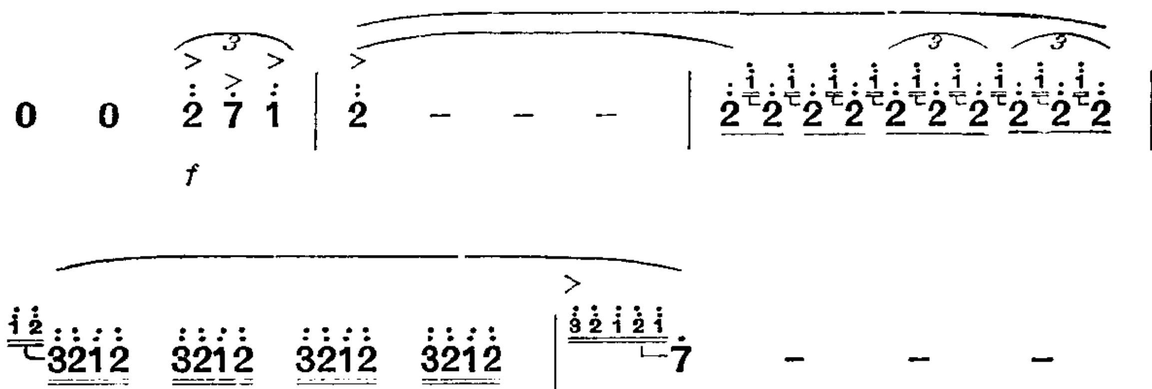
例 0415



这些作品中都具有舞蹈形象的特点。

在一九八一年全国交响音乐评奖的优秀作品中描写的春天，无论在创作方法、音乐语言、创作个性和主题思想等方面，都作了新的探索，有了可喜的进展。这里我们介绍交响音画《云岭写生》的第一乐章《春晨》：

例 0416



乐曲开始由长笛嘹亮的音色吹出根据红河彝族、哈尼族民歌曲调创作的主题，音乐清澈、悠扬、自由舒展，描绘了边疆山寨地区晨曦微露，春山如黛的迷人景色。后面小号吹出了号召性音调，弦

乐器立即作出响应，音乐立即把人们带到热火朝天的气氛中。

好啊，美丽的春天！好啊，可爱的春天！你给人类带来了新的希望，你鼓舞我们在新的长征路上阔步向前！我们将用丰硕的劳动成果，迎接你——社会主义的春天！

第五章 大　海

——兼谈音乐中的"景"和"情"

"我多么爱你的回音，爱你深沉的声调，你悠远无尽的音响，还有那黄昏时分的静寂和那反复无常的激情！"

——普希金《致大海》

大海，这是多么美丽的字眼，多么迷人的地方。

大海！你是那样的波澜壮阔，雄伟瑰丽，使人襟怀坦荡，心旷神怡。

大海！！你是那样的变化无穷，深不可测，引人游目骋怀，留连忘返。

大海！！！你是那样的充满活力，奔腾不息，教人夙夜匪懈、奋发图强。

大海是这样的充满诗情画意，使人多情善感，思绪万千，难怪古往今来，它吸引了多少文人雅士，诗人画家，为之呕心沥血，讴歌作画。而最易触景生情的作曲家在大海面前，更是百感交集，感慨万千，创作的灵感如决水之闸，纷至沓来，创作了不胜枚举的有关海洋的交响乐章。

用音乐描写海，在我国古代就有，相传春秋时代，伯牙跟成连最初学习古琴，三年没有学成。于是成连将伯牙带到东海蓬莱岛住下，跟他说："这里有我的老师，我去请他来可以教你弹琴"。成连走后十多天没回来，伯牙环视四周无人，只听见海浪翻滚，分崩离析之声，山林窅寞，群鸟悲鸣。伯牙深有所感地说："原来老师让我来这里，是体验思想感情啊！"于是操起琴来。乐曲结束以后，成

连回来了，高兴地说："现在你会弹琴了。"两人回去以后，伯牙就成为天下著名的琴手。古琴曲《水仙操》据说就是反映伯牙东海移情这段故事的。

在欧洲，现在留存乐谱并被人演奏的较早的作品，有十七世纪意大利小提琴家、作曲家维瓦尔地的第五小提琴协奏曲，即以海为题材的《海风协奏曲》。

但是大量描写海洋，还是十九世纪浪漫主义时期，标题音乐兴起之后的事情。一百多年来，许多作曲家八仙过海、各显其能，运用各种不同的体裁以表现大海，有的写成交响乐，如英国作曲家威廉斯的《海洋交响乐》、俄罗斯作曲家安东·鲁宾斯坦的《大海交响乐》；有的写成交响序曲，如门德尔松的音乐会序曲《静静的海洋和幸福的航程》、里姆斯基-科萨科夫的歌剧《萨特阔》序曲《蓝色的海洋》；有的写成交响音画或交响诗，如德彪西的三首交响素描《海》、英国作曲家巴克斯的交响诗《地中海》、法国作曲家易白尔的交响诗《海港》、罗马尼亚作曲家艾涅斯库的交响诗《海之声》等。

作曲家几乎运用音乐宝库中的所有体裁来写大海，除了上面讲到的常见的体裁外，不是专题描写大海，但在作品中也有大海音乐形象的作品那就更多了，如门德尔松的《苏格兰交响乐》、《芬加尔山洞序曲》，拉赫玛尼诺夫的交响诗《死亡岛》……等等，这些作品中也都有鲜明的大海形象。当然，提到这类作品，音乐爱好者都会不约而同的想到俄罗斯作曲家里姆斯基-科萨科夫的代表作、交响组曲《舍赫拉查达》。里姆斯基-科萨科夫由于早年当过海军军官，曾随海军舰队在海外远航数年，他比一般作曲家更熟悉大海，对海洋有着特殊的感情，因此，在他的创作中，直接或间接描写海洋的作品数量比较多，质量也比较高，成为人们公认的音乐家中最杰出的"海的风景画家"。

在我国近代的管弦乐创作中，大海的主题也引起了作曲家们的兴趣，因而写海的作品也越来越多，在一九八一年全国交响音乐作品评奖中，得奖的就有两首直接写海的，标题都叫作《海之歌》的

交响诗。

由于大海的景色变化万千，加上作曲家对大海的感受因人而异，所以音乐作品中虽然描写大海的作品很多，却并不互相雷同，每一首成功地描写了大海的作品，作曲家都独具匠心、各有千秋。有的大海，风平浪静，如里姆斯基-科萨科夫的歌剧《萨特阔》的序曲《蓝色的海洋》：

例 0501

1＝♭E $\frac{6}{4}$

广板　徐缓、浩荡

```
3 - - 3 7 1 3 7 1 | 3 7 1 3 7 1 3 7 1 3 7 1 |
5 - - - - -       | 6 - - - - -             |
3 1 7 3 1 7       | 3 1 7 3 1 7             |
1 - - - - -       | 6 - - - - -             |
pp

3 7 1 3 7 1 3 7 1 3 7 1 | ♭3 7 1 3 7 1 3 7 1 3 7 1 |
5 - - - - -             | ♯4 - - - - -             |
3 1 7 3 1 7             | ♭3 1 7 3 1 7             |
1 - - - - -             | ♭6 - - - - -             |

♮3 - - - - - |
5 - - - - -  |
1 - - - - -  |
1 - - - - -  |
```

这段音乐在稳定的主和弦持续音上，低音部以均匀的节奏不断反复3 1 7三个音，高音部同样以这三个音加快一倍活跃的反复，和低音交织一起，造成波浪匀称地起伏的生动形象。

有的大海汹涌澎湃，如里姆斯基-科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查达》第一乐章主部主题，这主题第一次出现时比较宁静：

例0502

1=E $\frac{6}{4}$

不过份的快板 ♩=56

1 - - 1 - 5 | ♭7 - - 7 6 ♯5 |

tr

6 - - 6 - ♯5 6 | 2 5 0 0 0 0 |

2 5 0 0 0 0 | 5 - - 5 - 2 |

tr

4 - - 4 3 ♯2 | 3 - - 3 - ♯2 3 | 6 3 0 0 0 0 |

但第二次再现时却发展成汹涌澎湃的大海了。

艺术作品描绘大海表面上写的是景，实际上却常常蕴藏着作者的情，即所谓"情以物发"，我国古人称"物色带情"(《文镜秘府论·南·论文意》)。德国黑格尔称："人把他的心灵的定性纳入自然物里"，"人把他的环境人化了"。

如曹操的四言体诗《观沧海》：

东临碣石，以观沧海。
水河澹澹，山岛竦峙。
树木丛生，百草丰茂。
秋风萧瑟，洪波涌起。
日月之行，若出其中。

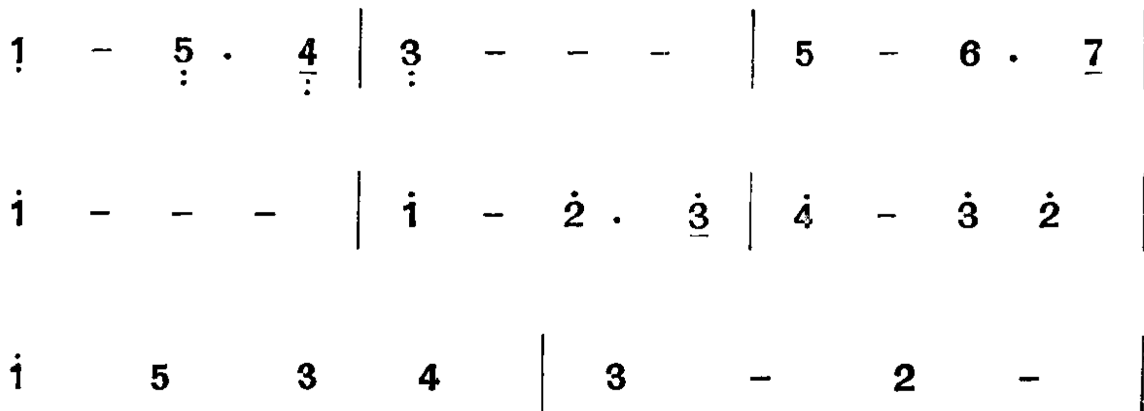
星汉灿烂，若出其里。

当时曹操率军北征，途经渤海，秋风萧瑟，洪波涌起，虽是他心绪不宁、忐忑不安的反映，但生机蓬勃的景物描写，显示了诗人奋发向上的精神面貌，吞吐日月的大海壮观反映了作者的宽阔胸怀。这种“不著一字，尽得风流”的技巧，使诗人在塑造自然形象的时候，把自己的感受和感情融化到自然景物的形象中去。

诗歌如此，在音乐中也是这样，作曲家写的虽然同样都是大海的景色，但是每个人都要注入个人的感情体验。因此，即使是同样风平浪静的大海，也都有着不同的情绪特征。

在门德尔松的音乐会序曲《静静的海洋和幸福的航程》中：

例 0503



这里是风平浪静的大海，给人宁静、安详、心旷神怡的情绪感受。

可是，在拉赫玛尼诺夫的交响诗《死亡岛》中，虽然所描写的大海也是风平浪静的，但给人的感受却同《静静的海洋和幸福的航程》截然相反，这首作品是作曲家在看了德国象征主义著名画家阿尔诺尔德·彪克林的名画《死亡岛》以后创作的。原画描绘了一个位于一片平静海水中间的小岛。岛上悬崖峭壁间，暗绿的树荫下有一个白衣人，护送着一口棺材，驶向小岛。乐曲开始的地方描写的虽是风平浪静的海，但是低沉而阴暗的音响，缓慢而迟钝的速度，不断反复的五拍子固定音型：

例 0504

1＝C $\frac{5}{8}$

慢速 ♩＝60

| 6 1 7 3 6 | 6 1 7 3 6 | 1 3 7 3 6 | 1 3 7 3 6 | 〔下略〕
| 6 7 · | 6 7 · | 1 7 · | 1 7 · |

〔实际音低八度〕

却造成了一种笼罩着愁云惨雾的景象，具有悲观失望，强忍哀痛的情绪特征。

同样是汹涌澎湃的大海，表现的内心感受也各有不同。在里姆斯基-科萨科夫的交响音画《三奇迹》中的第二个奇迹描写的是波涛汹涌的海面上，三十三个勇士踏波而行：

例 0505

1＝^{b}E $\frac{4}{4}$

快板 ♩＝132

| 567 1 – 1 1 | 1 2 1 7 6 5 6 7 |
| 1765 1765 1765 1765 | 1765 1765 1765 1765 |

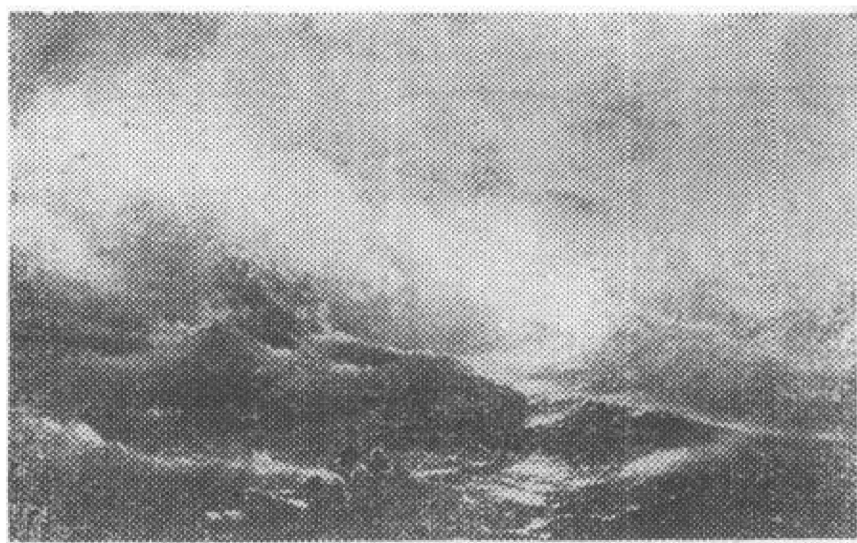
| 1 2 3 4 3 4 | 5· 6 3 2 | 1 – |
| 1765 1765 1765 1765 | 1765 1765 1765 1765 | 1765 1765 |

这里通过低音部不断反复的固定音型，塑造了浪花飞溅、激浪翻腾的视觉形象，音乐充满活力，具有精力充沛、生气勃勃的情绪特征。

但是，前面提到的《舍赫拉查达》第一乐章主部主题再现时，汹涌澎湃的大海却给人以焦急、惊恐、忧虑甚至绝望的感觉……在这部交响组曲最后乐章结束前，这个大海主题又一次出现，由威严、

阴森的铜管乐器奏出，大海的形象变得更加狂暴，凶残，具有摧毁一切的毁灭性的力量。

这里海上风暴凶险的形象，很容易使人想起俄罗斯绘画史上最杰出的海景画家伊·康·阿伊瓦佐夫斯基的著名油画《第九个浪头》。



阿伊瓦佐夫斯基同里姆斯基-科萨科夫一样，具有丰富的海洋生活体验，他不但生长在黑海之滨，而且出航过波罗的海、白海、地中海，横渡过大西洋，他记忆宝库中的千百个真实的海洋图景，构成他许多海景画的丰富想象的基础。

按俄罗斯传说，海上发生风暴，总以第九个浪头最险峻、最可怕，因此第九个浪头在口语中几乎是惊险的同义语，在文艺作品中则成为惊险的象征。

在这画面上，海天各半，浪峰与浪谷不仅显示出节奏美，而且具有吞噬一切的巨大威力。

在对比中，作者细腻地描绘了临深履薄、一木难支的弱小木筏和在木筏上不畏艰险，奋力拼搏的六个人物。

这里画面上的狂暴不羁的大海，毁灭性的风暴，都能帮助我们在欣赏里姆斯基-科萨科夫的《舍赫拉查达》终曲时，丰富我们的想象。当然，两者并不完全雷同，阿伊瓦佐夫斯基的画面上，在浓重的云层中已显出一线光明，这一缕阳光是希望的象征，颂赞了人们身处逆境，不向命运低头的进取精神，肯定了勇敢、进取、人定胜天

的主题思想。而里姆斯基-科萨科夫的音乐，由于表现标题情节内容的需要，在这里以一个强有力的和弦，随着一声不祥的锣响：

例 0506

1=E $\frac{6}{4}$

5·2 5 5 -
5 - - 6 - -
4 - - ♭3 - -
7 - - 1 - -
5 55 5 55 5 55 5 55 55 5 5 55

5·5 ♭76♭6 5·2 5
♭7 - - ♮7 - -
4 - - 4 - -
♭2 - - ♮2 - -
5 55 5 55 5 55 5 55 5 55 5 55

5 – – – – – |

1 – – – – – |

♭6 – – – – – |

♭3 – – – – – |

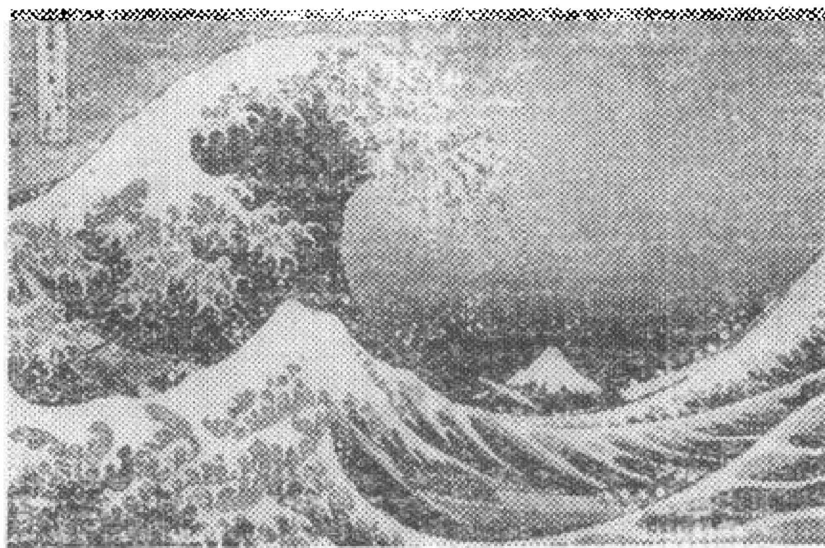
5 55 5 55 5 55 5 55 5 55 5 55 |

(锣)

X – – – – – |

ff *dim.*

宣告海船触礁，撞得粉身碎骨而坠入海底深渊，风暴过去了，海面又平息下来，这里又恢复了乐曲开始时微波荡漾、风平浪静的大海景象，但是，在前面一场风暴对比之下，这里使人痛定思痛，具有海景依旧、人船俱亡的伤感，惋惜、黯然神伤的感情特色。



十九世纪末，在美术的影响下，音乐中出现了印象主义的流派，印象主义作曲家对自然景色有着特殊的爱好，因此，大海也成为他们重要的描绘对象。由于印象主义者在艺术中反映世界侧重于表现人们对事物一瞬间的印象，着力于描绘事物在不同时刻的

色彩变化。因此，印象主义作曲家所描写的大海，都映射出海在不同时刻的绚丽色彩。如印象主义音乐的创始人德彪西的代表作，三首交响素描《海》的第一乐章《黎明到中午的海》……，在这一乐章中，作曲家竭力提高和声的表现力，充分发挥和声色彩的各种变化可能，描绘了地中海从清晨到中午各个不同瞬间的色彩变化，从冲破黑暗的黎明时的第一缕曙光开始，经过玫瑰色的朝霞，然后冉冉上升的太阳放射出万道金光，最后是红日当头，光芒万丈。把这些阳光的洪流，倾泻到大海，呈现出种种奇幻的绚丽多姿的光彩。

除了早晨和中午的大海以外，音乐中写大海夜景的作品也不少，这里我们欣赏两个范例：其一是里姆斯基-科萨科夫歌剧《萨尔丹皇帝的故事》第二幕序奏，也是一幅表现大海的交响音画，乐曲一开始，作曲家利用开放的分解和弦构成的动机，忽而向上升腾，忽而向下降落的交替起伏，塑造了海浪忽而高涨、忽而低落的视觉形象：

例 0507

1=G $\frac{3}{2}$

1 – – – – – | 1 – – – – – |

4 – – – – – | 4 – – – – – |

1 114♭66 6641 1 1146 | 1 114♭66 6641 1 1146 |

♭6 – – – – – | ♭6 – – – – – |

f *dim.*

低音区小三和弦的阴暗音响，使人联想起海上起风暴的夜景，高音区弦乐、竖琴和钢片琴奏出的尖锐、铿锵的声音，仿佛遥远的天空中，星星在闪闪发光。这段海上夜景的描写，恰如其分地配合了歌剧中受苦难的皇后和皇太子的哀伤心情，情和景得到了完美的统一。

挪威作曲家格里格的《彼尔·金特》第二组曲中也有一段描写海上夜景的音乐，就是第三乐章《海上风暴之夜》。同样描绘海上夜景，但是这里完全是另一种音乐形象，这里不单是一般的波涛起伏，而是恶浪滔天的惊涛骇浪。音乐气氛紧张，带有不祥凶险的预兆，按照标题内容，描写了浪子彼尔·金特在外游荡多年后，返回挪威时，在海岸附近遇到风暴沉船的情景。

在诗歌中常用比兴的艺术手法，用彼一事物比喻此一事物，借彼事彼物引起对此事此物的感触，使内容含蓄婉曲、感情有余不尽，艺术形象更为生动。比兴的手法在音乐中也常有所用，就以描写大海的乐曲来说，有的是单纯对自然景物的歌颂，有的则作为比兴的手法，暗喻另一事物。

由于大海宽广辽阔，深远无边，所以在音乐中也和其它艺术一样，常比喻为人民群众。中国古人说："水可以载舟，也可以覆舟，民众好比水，人君好比船。"无独有偶，在匈牙利作曲家萨博的清唱剧《大海汹涌》中，汹涌澎湃、气势磅礴的大海，成为人民群众力量的象征。

这部作品是根据匈牙利爱国诗人裴多斐的八首诗写成的，其中体现主题思想的《大海汹涌》一段，在结尾中点明了作者的意旨：

"一个永远的真理，
用浪花写在天空：
虽然船在上面，
水在下面。
然而水仍是主人翁。"

很明显，这里船指的是高踞人民头上的统治者，水代表的是汪洋大海般的人民群众。

大海有时也被比喻为主人公宽阔的内心世界。不久前，中央人民广播电台播过的马继江的散文《海》，就是用海描绘一位为祖国四化培养人才的老科学家，不计个人恩怨、不计个人得失，他们心胸象海一样广阔、象海一样深沉。英雄所见略同，这次交响音乐

比赛得奖作品王宗鉴、汪淑芳的交响诗《海之歌》，也是借海拟人，刻划主人公内心世界象海一样浩瀚广阔、象海一样深沉有力，因而这里的音乐主要不是写景，波涛起伏的大海只是背景，在它的上面象画卷一样展开的旋律，则抒发了主人公的满怀激情。

另一首获奖的盛礼洪作曲的交响诗《海之歌》，把大海比喻为祖国，在歌颂大海的同时，也歌颂了在海上勤劳捕鱼的渔民。作者不是站在海边，望洋兴叹，不是以旁观者身份描绘汹涌的大海，而是置身于火热的生活中，和渔民风雨同舟，同甘共苦。因而在这首作品中，并不局限于海的自然景色的描写，更重要的还是歌颂渔民生活的美好，展示人民力量的伟大。

第六章 森　　林

——兼谈音乐中的"情景"交融

"森林、树木和岩石呵！你反映着人的愿望。"

——贝多芬

一九八一年，在我国第一届交响音乐作品的评奖活动中，荣获优秀奖的作品有六部，其中专题描写森林的有两部，即钢琴协奏曲《山林》和交响音画《北方森林》。还有两部作品，即交响音画《云岭写生》和《云南音诗》虽不是专题描写，但也片段地描写了森林的形象。我国近年创作的交响乐优秀作品，六部中间竟有四部出现森林的形象。可见，森林这个题材已经引起我国作曲家多么浓厚的兴趣。

当然，不单是中国作曲家，在十九世纪以来的欧洲音乐中，作曲家也都热衷于描写森林。他们歌颂大自然时，要刻划绿色的海洋——森林；表达爱国主义热情时，要赞美祖国大地的绿色外衣——森林；表现神话题材时，则描写神秘莫测、兽怪出没的场所——森林；甚至，抒发作曲家个人主观世界的豪情壮志时，也会描写诗情画意的象征——森林。

作曲家这样喜欢森林，那末，他们又是怎样用音乐来表现森林的呢？

从艺术表现来说，艺术作品反映生活，总有造型的一面，表现的一面。艺术家在表现对象的外部形象时，如果不是自然主义地机械复制，或多或少总要体现人的主观感受，如在美术中，要求"形神兼备"就是这个道理。与此相反，艺术家在表现人对客观事物的

主观感受时，为了使人的感情不致成为无源之水、无本之木，或多或少总要描绘对象的外部形象，在音乐中要求"情景交融"也是这个原因。

当然，在音乐中情和景的关系，两者并不是平分秋色、分庭抗礼。更不是写景为主，状情为辅。音乐是擅长抒情的艺术，一般情况下，音乐中的情景交融应该是写情为主，状景为辅。即贝多芬在《田园交响曲》节目单上所写的说明："表现多于描写"。

森林是大自然的产物，它自己既无感受、又无情绪，但同样是森林，人们对它却有不同的感受和复杂的情绪反映。你看！人们游览风景优美的森林，可以得到美的享受，因而心旷神怡、流连忘返；但是，在森林中迷路的人们对茂密的森林却感到神秘莫测，因而心慌意乱、情绪紧张。在艺术家的心目中，森林是绿色的海洋，大自然美的体现，因而充满了令人陶醉的诗情画意。在培育森林的劳动者眼里，森林是他们给祖国制作的绿色外衣，是他们劳动的成果、心血的结晶，因而感到骄傲和自豪。

正是由于音乐以抒情为主，森林又能给人这么多的情绪反映，因此作曲家创作以森林为题材的音乐时，主要还是反映人们在森林中所感受的种种情绪特征。我们以著名的《新世界交响曲》的作者、捷克作曲家德沃夏克的大提琴曲《寂静的森林》为例：

例 0601

1=♭D $\frac{4}{4}$

慢板　很歌唱性

5 1 7 6 ♯5 | 5 7 6 ♭5 4 |

pp

4 3 26 6 5 4 | 4 3 ♭3 2 1 7 ♭6 5 |

pp

这首类似大提琴协奏曲的作品原来的标题是《波希米亚森

林》，描写了捷克西南部和联邦德国、奥地利交界处的森林地带，这里是沃尔塔瓦河的发源地，风景优美而僻静。作曲家调动各种音乐表现手段：利用缓慢的速度、较低的音区、大提琴浑厚的音色、如歌的曲调逐级下行、旋律中的大量切分音和伴奏音型的犬牙交错、平稳的连音奏法……，侧重描写了这个森林的安宁和幽静，所以我们欣赏这首乐曲，感受到的主要是波希米亚森林的宁静，而不是这个森林的视觉形象。当然，这种宁静更多的还是反映了波希米亚森林给人的感受，表达了作者欣赏风景如画的森林时，游目骋怀，心旷神怡的情绪特征。

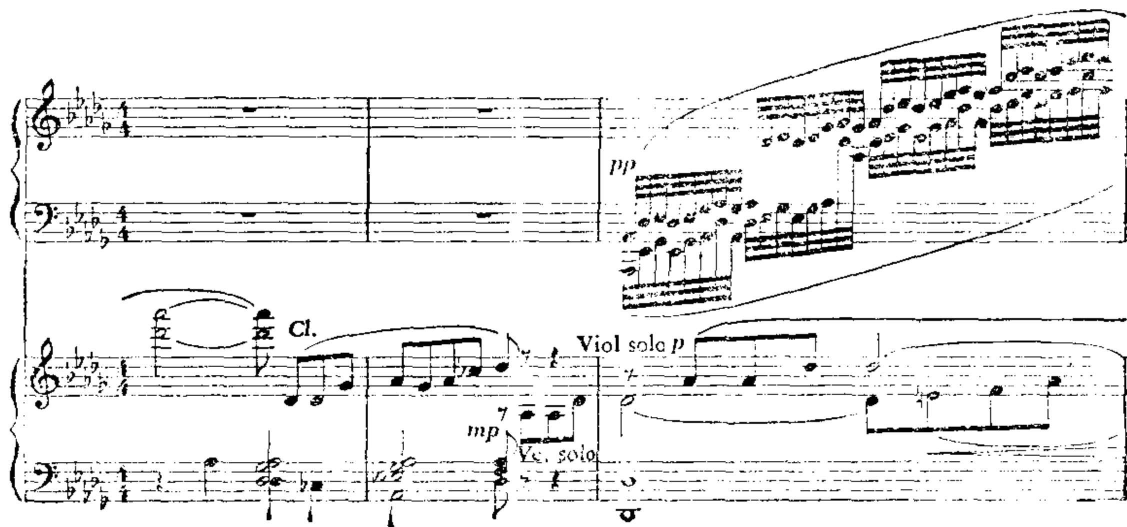
音乐表现森林以抒情为主，但为了表明这抒情乃感发于森林，还是需要兼顾写景，力求森林形象的鲜明易懂。

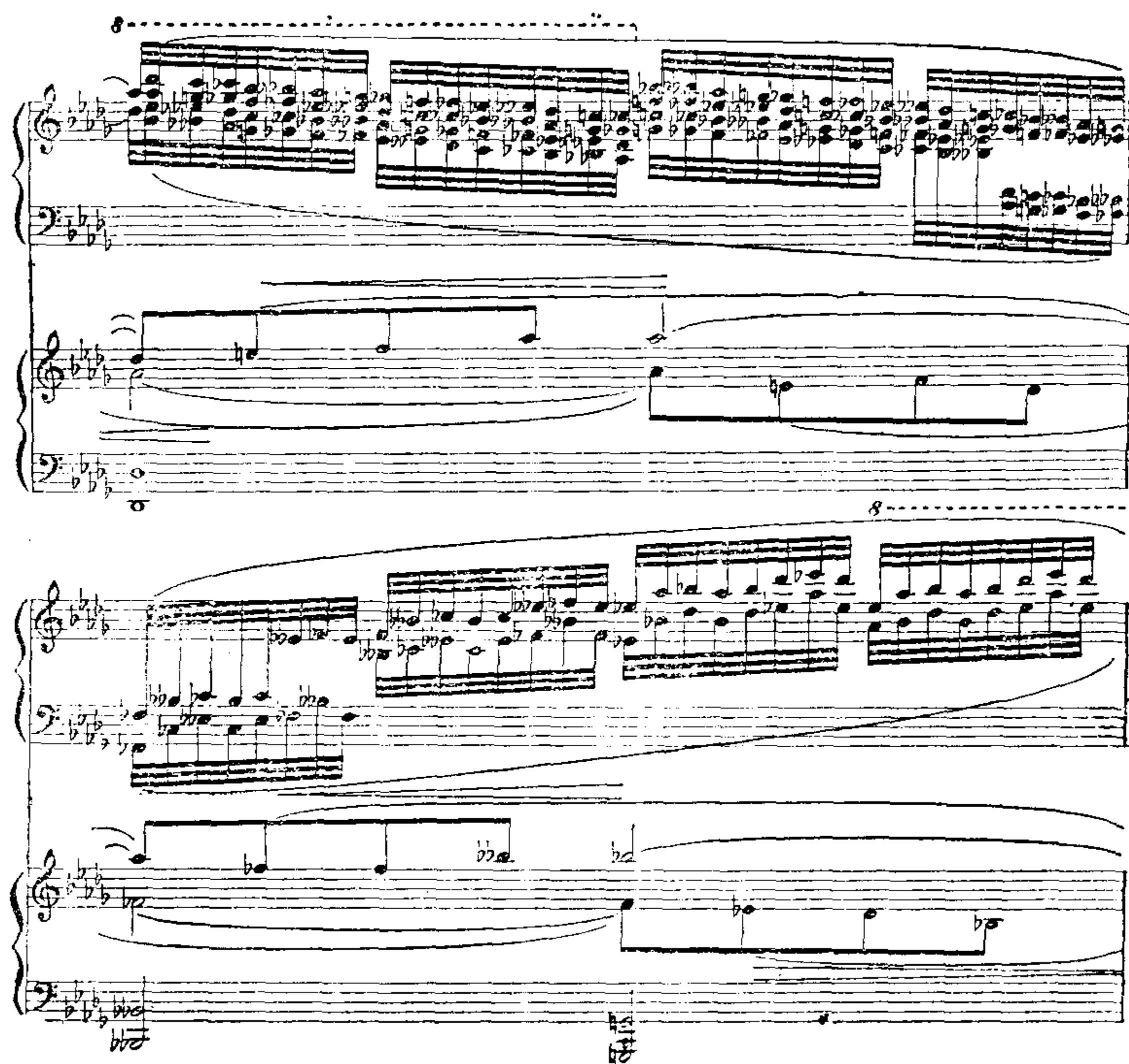
为了让听众产生森林的联想，简便易行的办法是作曲家抓取森林的声音形象。常见的有下面四种：

第一种，森林中风吹树叶的簌簌声：

“走到树林的更深的地方……四周那么睡气沉沉而肃静。但是忽然风吹来了，树梢萧萧地响，仿佛落下来的波浪。”（屠格涅夫《猎人笔记》）树叶的簌簌声是森林自身能发出的唯一音响，因而描写森林时常用到它。上面屠格涅夫的文学作品《猎人笔记》是这样写；下面刘敦南 的音乐作品《山林》钢琴协奏曲第二乐章也这样写：

例 0602

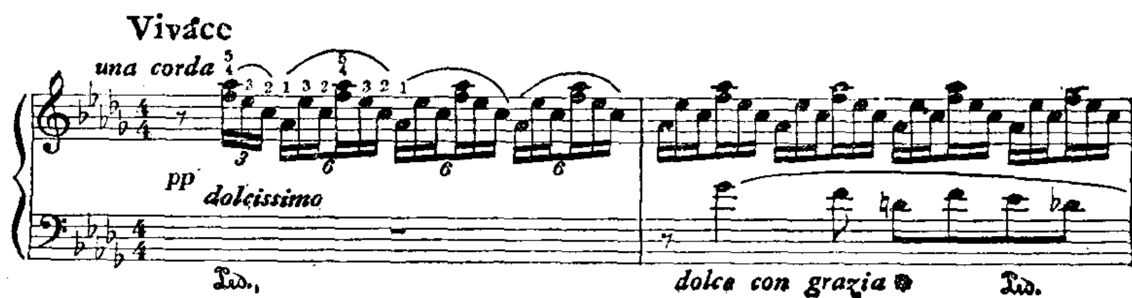


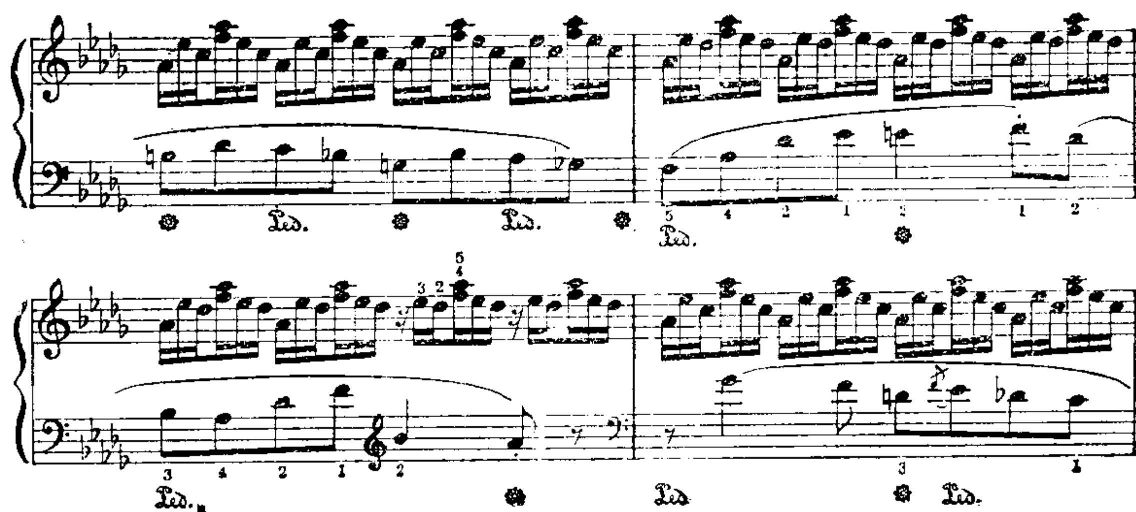


这一乐章的主题呈示后，随即进行变奏(上例)由大提琴奏主旋律，钢琴奏出快速的经过句，它犹如飘逸而过的山风和风吹树叶的簌簌声，使人想起宁静的山林的形象。

再如李斯特的技巧艰深的音乐会练习曲《森林的呼啸》：

例 0603

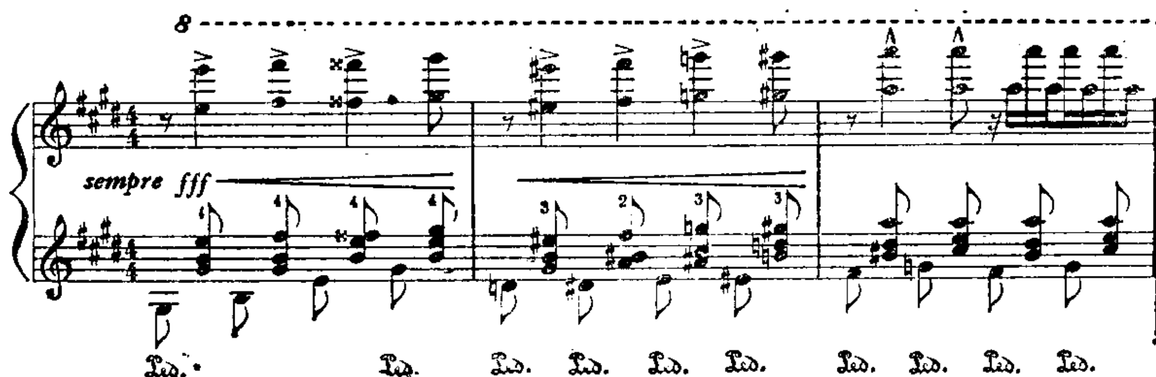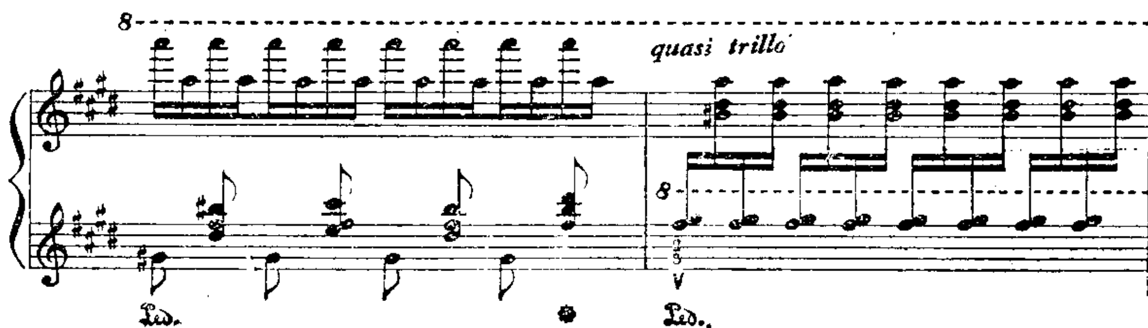




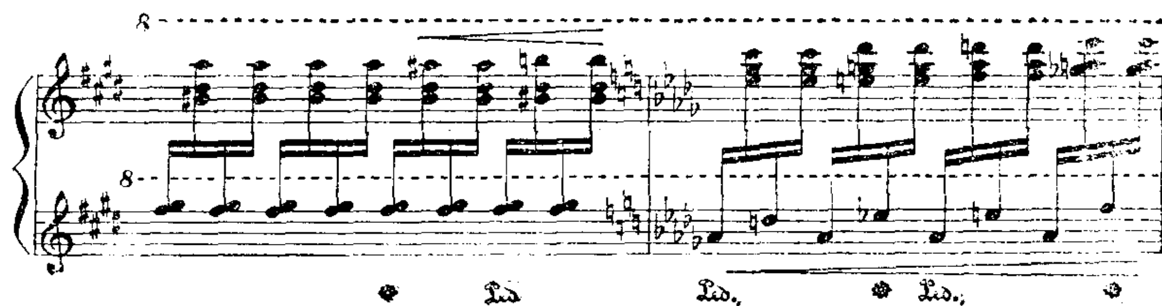
这里是乐曲的开始，下方左手奏出的旋律犹如大提琴在歌唱，上方右手奏出的快速的分解和弦则象清风习习、树叶簌簌。
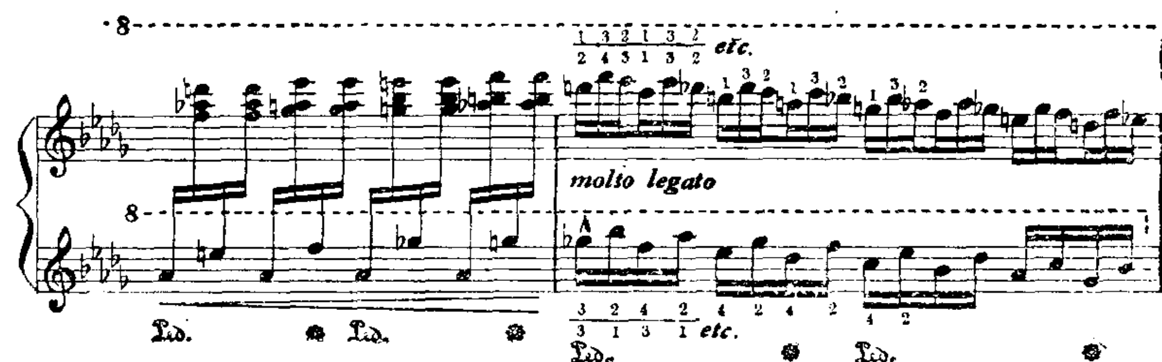
风声的发展愈来愈猛，到结束前的高潮处变成强烈的呼哨声：

例 0604









第二种，森林中的鸟鸣声：

森林是人迹罕至的地方，只有鸟儿是它的常客，寂静的森林，只有啾啾的鸟鸣声打破它的沉默，带来一点生气。

作曲家描写森林也常利用鸟鸣声，例如：约翰·施特劳斯的圆舞曲《维也纳森林的故事》。这里森林的形象是在圆舞曲开始以前的序奏中塑造的：

例 0605

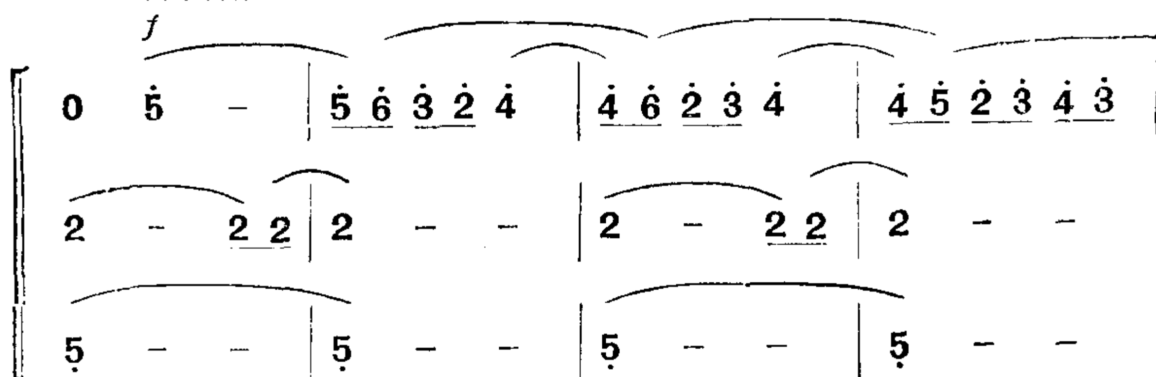
1=C $\frac{3}{4}$

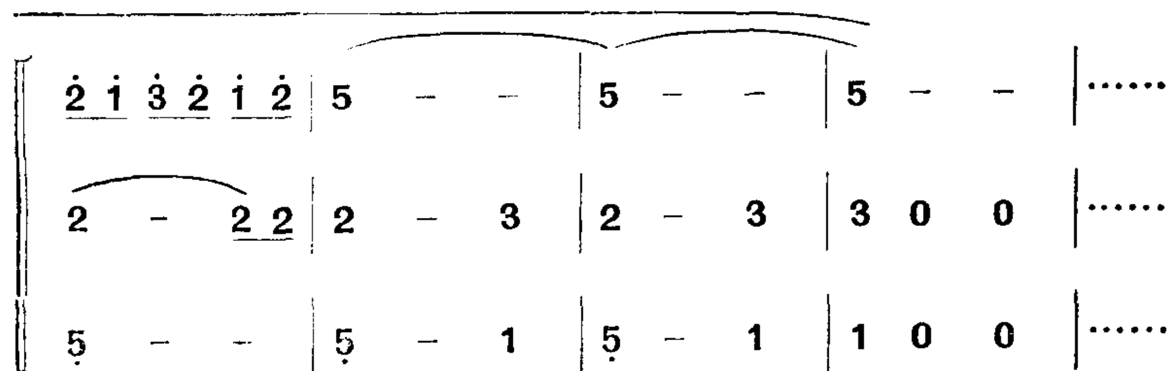
圆舞曲速度

(双簧管)	0 0 <u>0 5</u>	$\dot{2}$ – –	0 0 <u>0 5</u>	$\dot{2}$ – –
(圆　号)	2 – –	2 – –	2 – –	2 – –
	$\underset{.}{5}$ – –	$\underset{.}{5}$ – –	$\underset{.}{5}$ – –	$\underset{.}{5}$ – –

p

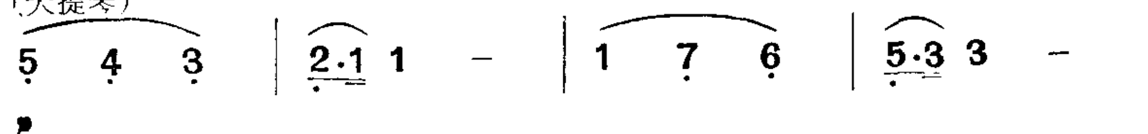
(单簧管)

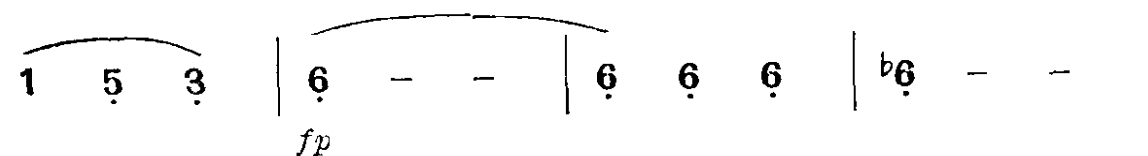


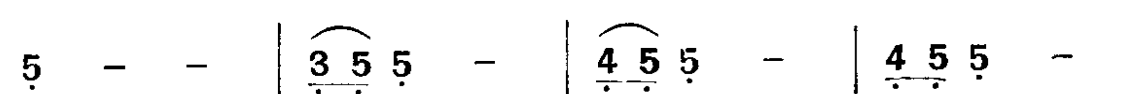


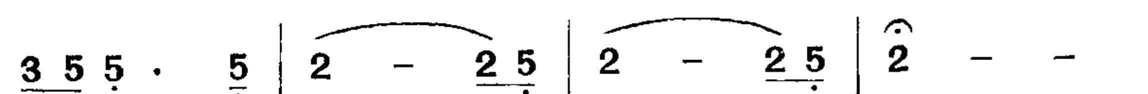
稍慢

(大提琴)

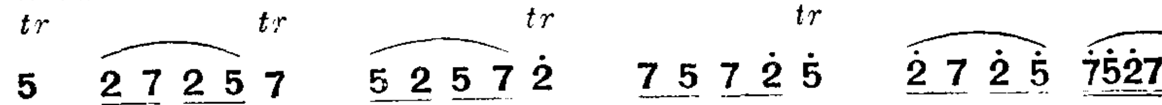


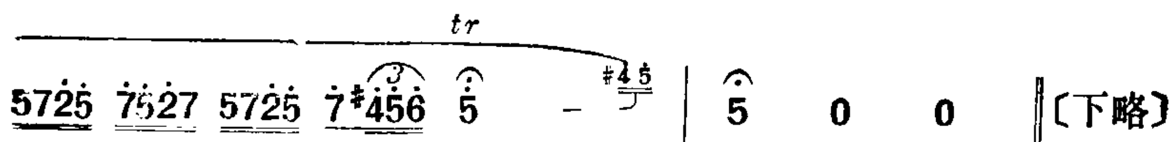






(长笛)





乐曲开始时，圆号奏出的空五度造成空旷、宁静的气氛，双簧管的五度音调似乎是鸟的啼叫。然后，单簧管和大提琴先后奏出悠长和忧伤的旋律，仿佛对往事的追忆。接着，我们听到了鸟声啾啾，长笛吹出了模仿鸟叫的颤音。这些因素汇集在一起，描绘出一幅鲜明、生动的森林风景画。

第三种，森林中的野兽吼叫声：

森林中的各种野禽走兽，它们是森林的"主人"，听到它们的声音，也能使人引起森林的联想。例如张千一的交响音画《北方森林》的中间部分"大自然与动物"，其中除了也用鸟鸣声提示森林以外，还描写了松鼠的迅跑和猛虎的吼叫，甚至隐约可闻笨熊的脚步声，使人联想到令人毛骨悚然的原始森林景象。



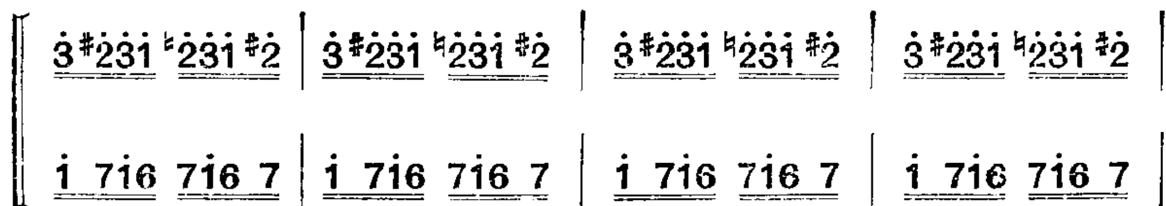
第四种，猎人的狩猎声：

森林是狩猎的好场所，听到猎人的号角声也能使人联想起森林的形象。例如捷克作曲家斯美塔那的交响诗《捷克的田野和森林》。

斯美塔那以爱国主义的热忱，创作了一部由六首交响诗组成的大型套曲《我的祖国》，从六个不同侧面歌颂了他的祖国。《捷克的田野和森林》是其中的第四首，描绘了作曲家祖国的自然风貌。乐曲开始时，小提琴分部奏出的沙沙声，呈现出田野里风吹草动的生动景象：

例 0606

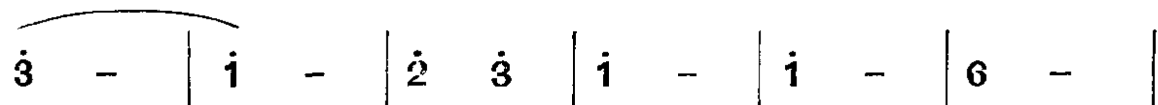
1=♭B $\frac{2}{4}$

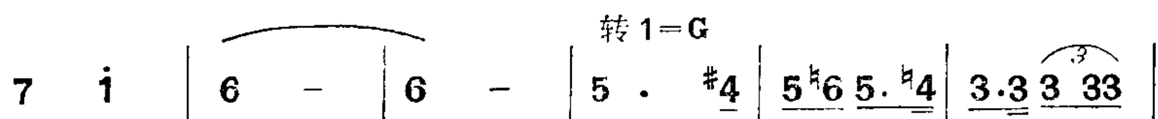


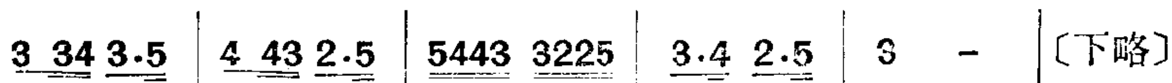
接着，黑管吹出了一个代表波希米亚牧场的主题：

例 0607

1=♭B $\frac{2}{4}$







音乐逐渐活跃，我们仿佛听到了乡村姑娘欢快的歌声，各个主题的交织出现在我们脑海里形成了一幅广阔的捷克田野的画面。在后面描写森林的部分，作曲家在总谱上的注释，写的是："我们在森林的绿色穹窿之下漫步，树木枝梢嗫嗫的私语从各方面传来，在其中清楚地听到无数鸟雀的喧哗。远方的猎人号角声音，接着还有歌与舞的声音闯入这庄严静谧的大自然赞歌之内。"斯美塔那歌颂祖国的大自然时，没有忘记生活和劳动在田野和森林之中的人民，这里用载歌载舞的形式表现了人民的欢乐和愉快。乐曲开始处小提琴"沙沙声"的主题，在后面发展成一首热烈的波尔卡舞。

例 0608

1＝♭B $\frac{2}{4}$

33♯2 3 31 | ♮2 23 1♯23 | 33♯2 3 31 | ♯2 23 1 |

作曲家就这样用树木的簌簌声、鸟雀的喧闹声、猎人的号角声，加上人民的欢歌快舞，再现了捷克的森林景象。

上面的四种办法都是利用声音形象使听众产生森林的联想。当然，这样的森林都是有声的森林。实际上，典型的森林形象还是寂静无声的。描绘这样的森林，作曲家就只能运用象征和类比的办法了。

一般来说，森林中光线比较阴暗、深沉，树木比较浓密、繁茂。作曲家描写森林采用类比、象征的方法，在音乐中就用较低的音区、浓重的和弦、较暗的音色、平稳的节奏，使人间接地领会森林形象的阴沉和茂密。

这里可以举一个简单易懂的例子，这是圣-桑《动物狂欢节》中的第九段《森林中的杜鹃》：

例 0609

Andante
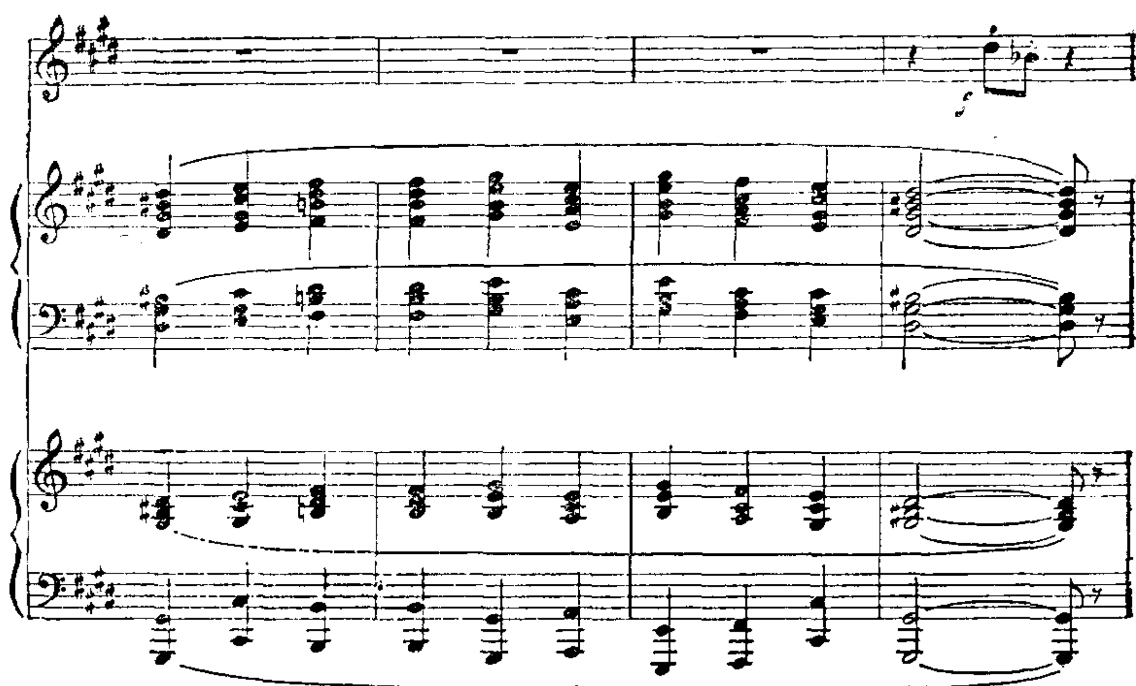
Cl

Piano I

una corda pp

Piano II

una corda pp



这里的形象不妨把它简单化地分为两种成份：一是杜鹃，作曲家用模仿杜鹃叫声的 $\dot{3}\ \dot{1}$（咕咕）代表，它在乐曲中不停地在各乐句间隙中出现。

二是森林，也就是我们从头至尾听到的音乐主体，作曲家用象征、类比的办法，以浓密的和弦、暗淡的和声色彩，加上平稳的曲调、均等的节奏，象征阴沉、茂密的森林。

在神话或童话题材的作品中，常强调森林的神秘莫测、阴森可怖，以渲染幻想性的色彩。如里姆斯基-科萨科夫的交响诗《童话》，根据标题内容，乐曲一开始就展现了一幅幻想性的森林画面，带半音进行的减七和弦分解和弦音型，描写森林中神秘的小道：

例 0610

1=F 6/8

缓慢

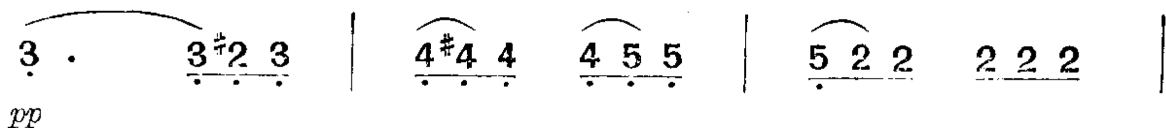
| 0 0 · | 0 0·43·#2 ♮2·7#5·43·#2 | ♮2·7#543#2 2· |
| 3 43#2671 | #5· 5· | #5· 5· |

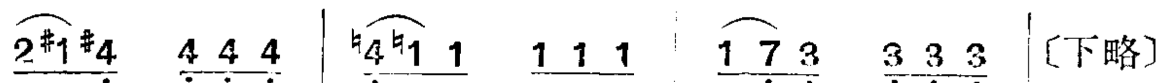
〔下略〕

接着，低音乐器奏出一个充满半音进行的、代表密林的主题：

例0611

1＝E $\frac{6}{8}$



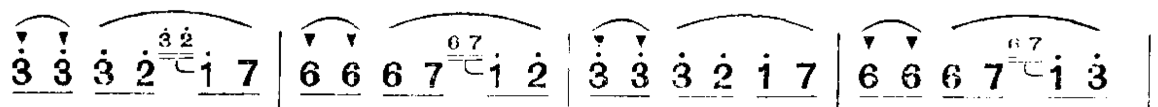


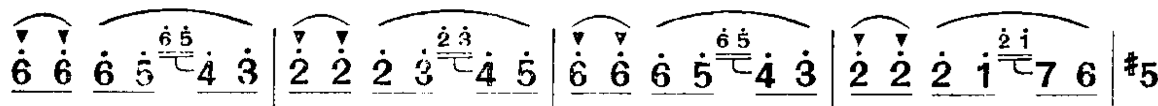
〔实际音低八度〕

在这幻想性的森林世界中，充满了神异、怪诞的事物。这里是小美人鱼在唱着忧伤的歌曲：

例0612

1＝♭D $\frac{6}{8}$





后面还有老妖婆巴巴雅嘎飞驰而过以及其他一些形象……，当然，这些都是浪漫主义幻想性的写法，同现实生活中的森林比较，相去甚远。

以段落较多的套曲形式表现森林的作品也是比较多的，这方面比较著名的有舒曼的钢琴套曲《森林情景》和美国作曲家麦克道威尔的《森林素描》。前者由《序曲》、《捕捉野兽的猎人》、《预言鸟》等九段组成；后者由《野玫瑰》、《鬼火》、《荒芜的农场》等十段组成，它们每一段都只表现森林情景的一个侧面，只有欣赏全曲整体才能令人感受到森林的形象。如舒曼《森林情景》第八段《狩猎之歌》，其中形象非常鲜明，生动活跃的音乐宛如勇敢的猎手在追捕野兽。在整个套曲中，这首乐曲表现了森林情景的一个侧面，但单

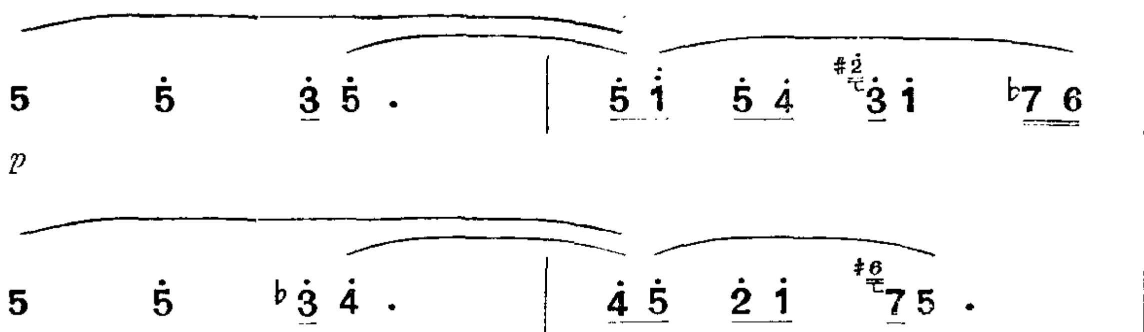
独欣赏这首小曲，人们只能感受到狩猎的形象，很难感受到森林的气息。

在社会主义国家，森林是国家的财富，人民是森林的主人，因此，作曲家不再是站在一边客观地描写森林，有时，他们用拟人化的手法，表面上是森林的自白，实质上抒发作者的豪情壮志。在刘敦南的钢琴协奏曲《山林》第一、第二乐章中，作者巧妙地运用现实主义和浪漫主义相结合的创作方法，既表现了祖国山林的壮丽图景和清新气息，又表现了我国人民建设山林的豪情壮志和崇高理想。

第一乐章的小标题是《山林的春天》，以仿佛欢呼春天到来的号召性音调作为序奏：

例 0613

1＝♭B $\frac{4}{4}$

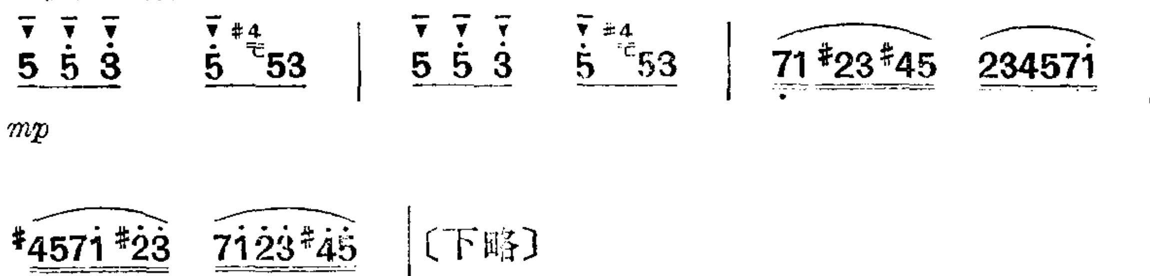


后面出现的第一主题似乎描写前去建设山林的人们正迈着矫健的步伐前进：

例 0614

1＝♭B $\frac{6}{8}$

小快板　谐谑地　♩＝84



第二主题刻划了诗情画意的山林：

例 0615

1＝G $\frac{6}{8}$

5̇ 3̇5̇ i̇ | 3̇ ♭3̇5 ♮3̇ | 5̇ 3̇5̇ i̇ | 3̇ ♭3̇5 ♮3̇ |

♭7 – – | 765 ♯76.5 | 5 – – | 〔下略〕

经过短小的展开部后，两个主题再现时，在性格上互相靠拢，诗情画意的山林和建设山林的人们的形象融为一体。这里既能听到郁郁葱葱、散发着山树野草清香的森林，又能感到在壮丽的山林鼓舞下，建设山林的人们欢欣鼓舞的情绪。因而显得情景交融。

第二乐章的小标题是«山林的对话»，这里作者用拟人化的手法写山和林的对话。这种手法在文学小说中是常见的，如“忽然有一阵寒风掠过树顶，森林立刻苏醒了，清脆响亮地喧哗起来。百年的古松用惊惶的、带着丝丝声的低语互相呼应了一阵，于是干霜就带着柔和的簌簌声从被骚扰的树枝上洒下来。”(鲍里斯·波列沃依«真正的人»)

这个乐章写法细致、想象丰富，是作曲家触景生情，抒发由于山林引起的种种感慨之情，是全曲最精彩的部分。

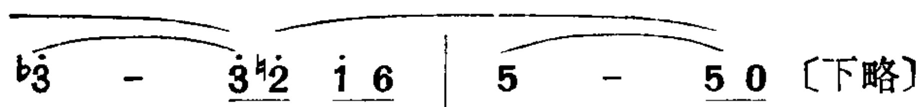
乐章开始时小提琴的碎弓震音，多么象夜间风吹树叶的沙沙声，空气这么清新，周围这么宁静，黑管吹出的苗族«飞歌»风格的音调揭开了«山林对话»的序幕：

例 0616

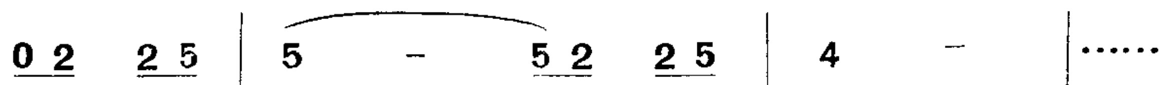
1＝♭D $\frac{4}{4}$

0 5 5 i̇ | i̇ – i̇ ♯2̇ 3̇ 5̇ | 5̇ – 5̇ ♯2̇ 3̇ i̇ |

mp

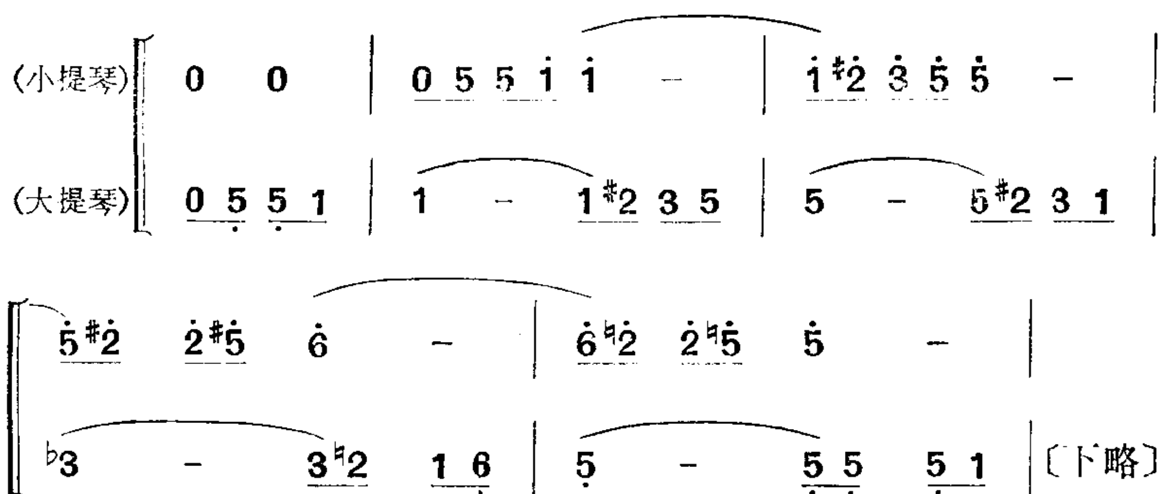


钢琴在前、弦乐在后，它们互相应答接替，犹如山峦和丛林在朦胧月色下喁喁长谈，窃窃私语。接着是主题的分裂发展：

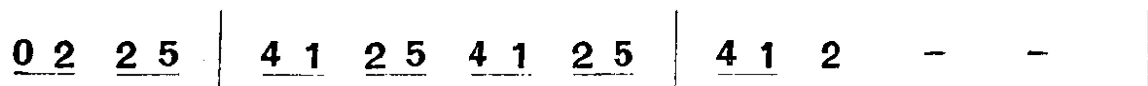


这里的对话已经发展为倾诉，它抒发着山林的满腔感慨之情，主题的再次出现改由大提琴和小提琴互相应答：

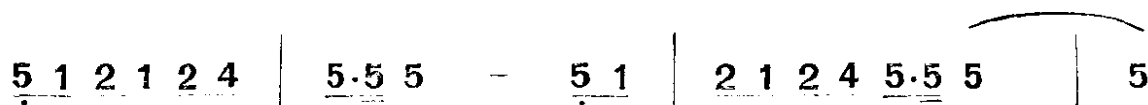
例 0617



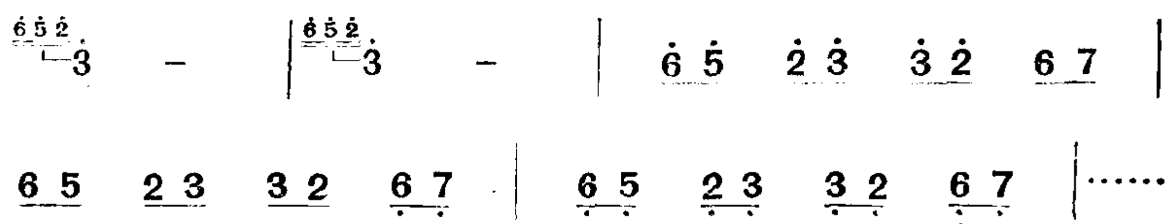
钢琴奏出的上下起伏的快速音流，好象远处吹来阵阵山风和树枝摇摆的簌簌声。后面又是主题的发展，动机中分裂出来的短小片段带有渴望、祈求的表情特征：



祖国的宝藏，沉睡的山林，多么需要人们前去发掘开采啊！听！祖国在召唤，小号吹出了号召性的音调：



在弦乐震音的背景上钢琴发出了一声长叹：



随即把山林积聚了千百年的满腹辛酸倾泻而出：这里有对人间沧桑的无限感慨；有对山林往事的辛酸回忆；有对建设山林的满腔希望；有对祖国前途的美好憧憬，这千情百绪，凝集心头，使你感慨万千，难以自已。

听！ 5 1 2 1 | 5·5 5 嘹亮的军号声已经吹响，绿色的山林已经苏醒。现在，主题充满动力的再现，改由乐队和钢琴互相呼应，它们不再是月色朦胧下的窃窃私语，已是灿烂阳光照耀下的山峦和丛林的豪言壮语，它们要为社会主义祖国的四化出力，要为造福人类作出自己的贡献！

第七章　月　　亮

——兼谈音乐的朦胧美

"你以你悲哀的面容，引来我悲哀的幻梦。"

——普希金《月亮》

提到描写月亮的音乐，人们大概都会首先想到贝多芬的《月光曲》。

例 0701　贝多芬：《月光奏鸣曲》第一乐章：

1=E $\frac{4}{4}$

相当慢　♩=60

(3 61 3 61 3 61 3 61 | 3 61 3 61 3 61 3 61 |
pp

4 61 4 61 4 ♭72 4 72 | 3 ♯52 3 61 3 67 2 57 |

1 36 3 61 3 61) 3·3 | 3 - - 3·3 |
pp

3 - 4 - | 3 - 2 5 | 1 (3 51 3 51 3 51 |

♭3 51 3 51 3 51) ♭3·3 | ♭3 - - 3·3 | ♭3 - - 2 |



关于这首曲子，多年来，世界上流传着一个优美动听的故事。这故事大意："有一个傍晚，贝多芬在外面散步，他走到一间小屋前，听见里面有人正弹奏他的作品，突然琴声停了，只听到屋里一个姑娘在说：'这曲子太难弹了，要是能听到贝多芬自己弹该有多好啊！'又听见一个男的说：'妹妹，可是咱们买不起音乐会的票呀！'听到这里，贝多芬就推门进去了，原来男的正在修皮鞋，女的是个盲人，贝多芬打过招呼后，就坐在钢琴前弹了起来。……这时，一阵风把蜡烛吹灭了，月光照进窗子，屋里的一切都象披上了银纱，优美的音乐把兄妹俩带到了另一个世界，仿佛月亮正从水天相接的地方升起来，微波粼粼的海面上，到处闪烁着银光。……月亮越升越高，穿过一缕缕轻纱似的微云。忽然，海面上刮起了大风，卷起了巨浪，被月亮照亮的浪花，接二连三地朝岸边涌过来……兄妹俩被琴声陶醉了，等他们清醒过来，贝多芬早已离开了。"

这个故事这么简单，可是却那么感人，所以很多年来一直在流传。甚至，在我国的小学语文课本中还将它采用为教材。可是，这首《月光曲》真是这样产生的吗？它真是写月光的吗？

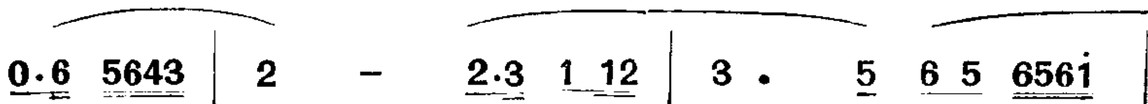
关于这首《月光曲》的内容，历来有很多不同的传说。除了刚才讲的以外，有的说是描绘瑞士琉森湖上月光的，有的说是表现少女为父亲的健康而祈祷，有的则说是贝多芬为他钟情的姑娘所写，众说纷纭。

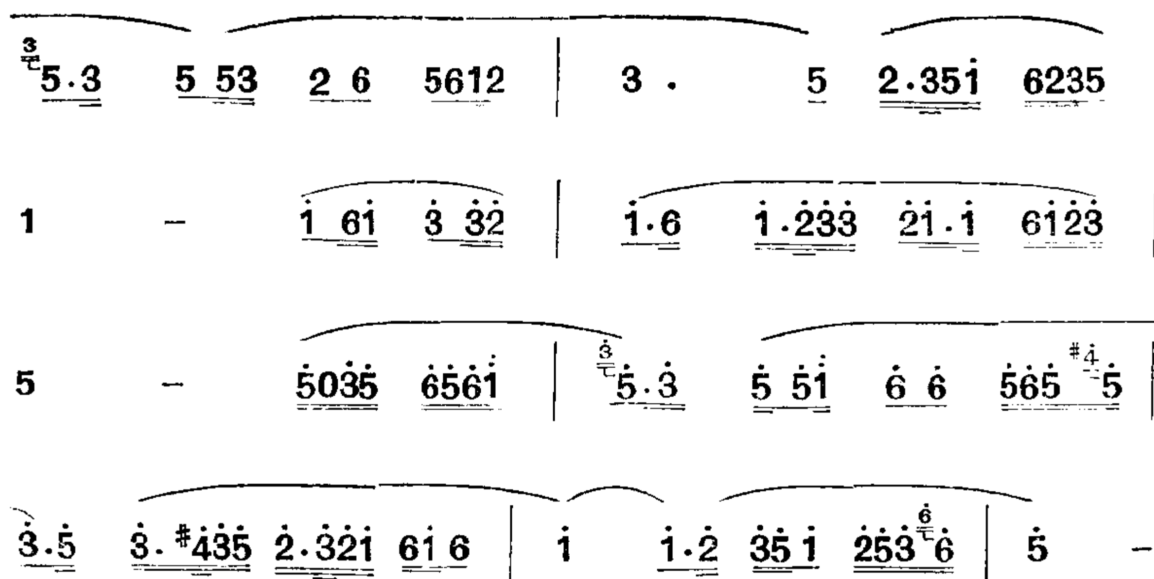
这类情况，无独有偶。在我国也有一首闻名中外、与月亮有关的乐曲，即《二泉映月》：

例 0702

1＝D $\frac{4}{4}$

如歌的行板 ♩＝48—58





这首乐曲的内容，前两年也曾引起一番争论，有的说它是写无锡惠山天下第二泉中映照的月亮，有的说它是抒发个人感情的，与月亮无关，还有的则兼容并蓄，说既写了月亮，又抒发了感情。

实际上，《月光曲》也好，《二泉映月》也好，原来都没有写什么月亮。音乐中也没有什么表现月亮的描绘性因素。《月光曲》，原是贝多芬写给他所钟情的姑娘朱丽叶的。只是因为诗人莱尔斯塔勃把这首乐曲比喻为瑞士琉森湖上的月光，才有了《月光曲》这个标题，并且随后流传了上述故事。至于《二泉映月》的标题，也只是一种虚构，并无实意。

既然没有直接描写月亮，为什么标题中又提到月亮呢？其实并不奇怪，这是文学中"言在意外"的一种表现方法。这种方法古代称作"隐"。正如《文心雕龙》的作者刘勰所说："情在词外曰隐。"

这两首曲子如果用"望文生义"的方法去理解似乎都名不符实、文不对题。然而它们的确又是很好的标题。为什么呢？因为它们虽然都没有直接写月亮或月光，但是音乐中朦胧的意境，暗淡的愁思，都仿佛是人们在宁静的月夜，清辉的月色下引起的联翩浮想，所以这两首乐曲富有诗情画意的标题还是为理解乐曲内容提供了方便。

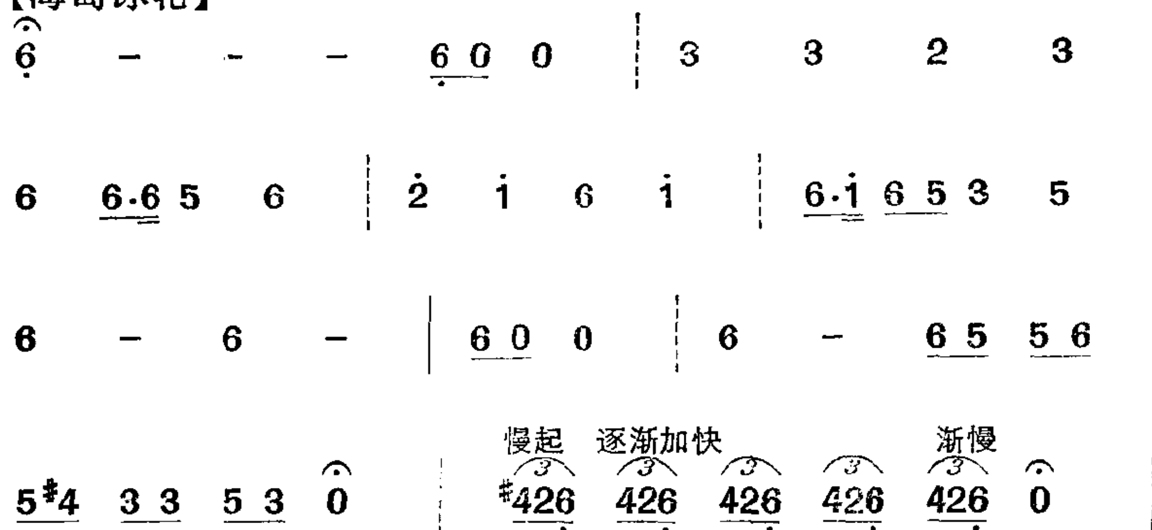
在我国神话传说中，历来把月亮看成嫦娥仙子居住的地方，叫做月宫，所以我国民族音乐中常把月亮作为仙境来描写。如琵琶

曲《月儿高》(卫仲乐演奏谱):

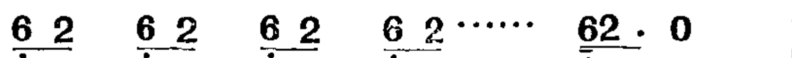
例 0703

1=C

♩=54



慢起 逐渐加快



还有我们在《天堂与地狱》一章中介绍过的《霓裳羽衣曲》。然而,我国民族音乐中对月亮的描写,恐怕更多还是受文学诗歌的影响。在古典诗歌中月亮、月光常常被用来以物达意,表现种种乡情愁思。朦胧月光,普照天下,既照了他乡,又照了家乡,“但愿人长久,千里共婵娟。”它很容易成为引起思乡之情的桥梁,勾起想念亲人的媒介。

音乐也是这样,旧社会产生的乐曲,常借月咏愁,抒发伤感哀怨的情感,正象一首民歌中所唱的:“月儿弯弯照九州,几家欢乐几家愁,”在受苦人的眼里,月光显得分外惨淡阴冷,因而看到月亮,总要增添几分愁意。如民族器乐曲《汉宫秋月》、《关山月》这些涉及月亮的乐曲,实际上都没有正面描写月亮,只是反映了这类情绪特征。《二泉映月》也只是以标题启发听众联想夜深人静、月色朦胧的背景,从而更好地理解乐曲的主要内容。一个老艺人对他

坎坷一生的辛酸叙述。

解放以后，由于我国人民生活有了根本变化，朦胧月色不再给人增添愁容，因而音乐中的月夜常写成充满诗情画意的良辰美景。在《森林》一章中欣赏过的刘敦南的《山林》协奏曲第二乐章就是这样，而杜鸣心的交响音画《祖国南海》第三乐章《月夜》更为典型。

乐曲中描绘了祖国南海港湾一幅优美的月夜画面，在音乐中你仿佛看到一轮明月象明镜一样悬在天空，把它清冷的光辉撒下来，地上、船上都好象铺上了一层白霜，港湾里停满了渔船，摇篮里孩子在酣睡；一对对青年人在喁喁长谈……，这月夜的画面说明解放后渔民生活多么安定！多么幸福！

在欧洲音乐中，月亮这个题材本身就充满浓厚的浪漫主义气息，因此，这样的音乐大多具有幻想的、朦胧的、诗意的情趣，显露出浓郁的抒情性。他们虽然没有嫦娥奔月这类传说，但也常把皎洁月光照耀下的银色世界写成仙境一般。例如斯美塔那的交响诗《沃尔塔瓦河》中。小标题为《月亮、水仙女之舞》的一段：

例 0704

1=♭A 4/4

快板 安静地

|: (5656 7171 2323 5656) :| 5 - 1 - | 5 - 6 - | 5 - - - | 3 - - - | 5 - 1 - | 3 - 4 - | 3 - - - | 3 - - - | 〔下略〕

〔实际音高八度〕

这一段与前面描写乡村婚礼的现实场面相对比，具有强烈的幻想性。……这里弦乐器加弱音器在高音区演奏出柔弱的和弦，仿佛在月光照耀下，大地披上了一层薄纱，长笛和黑管上下波动的音型，宛如水面波浪起伏，竖琴玲珑剔透的琶音更增添了幻想性的色彩，一幅在月光照耀下披着白纱的水仙女正在婆娑起舞的画面，历历如在眼前。

没有月亮的夜晚漆黑一片，使人感到迷惘、恐怖，而皓月当空，则使夜景增添诗意，所以作曲家描写夜景时，也常想到月光。例如雷斯庇基的交响诗《罗马的松树》第三乐章《贾尼科洛山的松树》：

例 0705

1＝B $\frac{4}{4}$

慢板

（弦乐）　（钢琴）

1 – – 6521 6521 6521 6 5 2 1 0

5 – – 2165 2165 2165 2 1 6 5 0

3 – – 3216 3216 3216 3 2 1 6 0

1 – – 3216 3216 3216 3 2 1 6 0

5

5 3 2.5 6 5 3.5 | 7 6 – 5 3

2 3 5 5 – | 5 – – – | 5 – – – |

ppp

〔放送自然界夜莺歌声录音。

这一乐章，作曲家写的标题说明是"微风轻轻吹动树梢，明朗的月光清澈地照耀在耸立着的贾尼科洛山的松树上。夜莺婉转啼鸣"。这里音乐塑造了一幅极美妙的夜景，弦乐的震音，钢片琴、竖琴和钢琴银铃般的琶音，优美而带有感叹的旋律，特别是作曲家别出心裁地在乐章结尾，规定要在弦乐沙沙发声的背景上放送在自然界录制的夜莺啼声，这就更增添了"月照风松清，鸟啼夜更静"的诗情画意。

上面几首写月光的音乐在写法上有很多相同的地方，按它们的情绪特征来说，这些音乐一般都比较宁静，在感情上没有什么大起大落的变化，愉快时并不显得兴高采烈，忧愁时也没到悲恸哀伤的程度。写月亮的音乐，大多在高音区，用高音乐器，特别是竖琴、钢琴、钢片琴的音色更有月色朦胧的效果。一般节奏比较平稳悠长、速度略慢。曲调富有歌唱性，和声柔和而有色彩性。这类富有诗意的，宛如月光下梦幻般的音乐，在一些非标题音乐中也经常出现。如果掌握了上述这些写法上的特点即使乐曲没有标题，这些音乐的形象特征也是可以理解的。例如波兰作曲家肖邦的«e 小调钢琴协奏曲»第二乐章的片断：

例 0706

1＝E $\frac{4}{4}$

小广板　如歌地　♩＝80

5 | 3 3·4 3 1 | 2 － 5 － |
p

3 3·4 3 2 1 | 2 － 2 － |

3 3·4 3 1217123445 | 6 － － · 6 | 4 － 2 2·3 |
f　p

1 4 － － | 2 2 3 1 6 7 | 1 0 〔下略〕

和一般的协奏曲一样，这一乐章是没有标题的，乐谱上只标出是浪漫曲，但是它富有诗意的、幻想性的音乐，在写法上类似上述归纳的那几条。所以这段音乐正象肖邦自己所说，“它不是雄壮的，而是富于浪漫气息的，这是明月之夜的梦幻。”

赏析欧洲美术中描绘月夜的一些名作，也能帮助我们理解欧

洲音乐中所描写的月夜，启发我们欣赏音乐的想象力。下面一幅标题为«月夜»的名画，是俄罗斯巡回展览画派的创始人克拉姆斯柯依的代表作：



和欧洲音乐中描写月夜的音乐一样，这幅画具有浓郁的抒情性，作者着力于这一特定环境、气氛的渲染，把各种景物的描写都统一于深沉、静谧和抑郁的情调之中。画面通过朦胧月色，明暗虚实的对比，强调丛林的郁葱、幽深，通过镜子般平静的河面一角，显示环境的肃穆宁静，通过人物形象的描写，体现出情绪的感伤忧郁。你看！那洁白的衣裙，秀丽的面容、生动的体态，这少女是多么纯洁、优美、端庄；她微倾的头，紧闭的双唇、凝视的目光，说明她内心又是多么压抑、忧郁和感伤。难怪有人说，«月夜»很象屠格涅夫作品中那种抒情性的、哀歌式的情调。而我们在肖邦这一乐章中所感染到的不也是这样的情调吗?!

«月光曲»和«二泉映月»都很著名，但它们并没真写月光，名符其实真写月光的乐曲，最著名的要数印象派作曲家德彪西的钢琴曲«月光»。印象主义音乐擅长表现风花雪月这类题材。恐怕同印象主义者与生俱来的喜欢朦胧感有关。大家记得，美术中的印象派就是从画朦胧的日出开始的。人们在朦胧的状态下赏美，别有一番情趣。俗话说，"月下看佳人，马上看壮士"，为什么月光下的佳人比烈日当空下的佳人更有美感，原因是：月色朦胧会产生柔美、宁静、含蓄的意境，增加"玉轮轧露湿团光，鸾珮相逢桂香陌"的诗情画意。

这些都说明，在某种情况下，朦胧比清晰更富有美感。桂林山水的奇峰异洞，黄山风景的古松怪石，莫不都是在朦胧中才增添诱人的魅力，巫峡的神女峰，熊岳的望儿山，都只能在一定的距离，一

定的角度，朦胧之中给人美感，如果走近它们，在光天化日之下看个清晰，原来都不过是秃石一块，美感顿时消失殆尽。

如绘画中的印象主义，强调色彩，否定造型和线条一样，印象派音乐为了获得朦胧美，它们在配器上追求轻柔的、奇妙的、喑哑的音响（弦乐声部的细分，木管的极端音区，铜管的弱音器），和声上模糊和弦的功能，减弱调性的清晰，节奏上磨掉强弱的棱角，突破节拍的规律，旋律时隐时现，常常吞没在和声的音型织体中。

德彪西写月亮的作品有好几首，«月光»是其中最成功的一首。它虽然属于比较早期的作品，具有更多的浪漫主义色彩，但已经显露出某些印象主义特征，这里不但有精美绝伦的旋律，丰富多样的节奏，更有细腻无比的和声色彩变化，描绘出一幅月光照耀下，夜色迷茫，景物朦胧的绝妙画面。创造了类似一千五百多年前我国南朝宋文学家谢庄在«月赋»中所表现的意境："升清质之悠悠，降澄辉之蔼蔼。"这首乐曲改编为小提琴独奏后更是柔美动听，下面是这首乐曲完整的主旋律谱，全曲系传统的三部曲式结构，三个部分我们分别以 a、b、a_1 的标记在乐谱上方注明。

例 0707　«月光»：

1＝♭D $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

行板　很有表情地

a【第一部分】

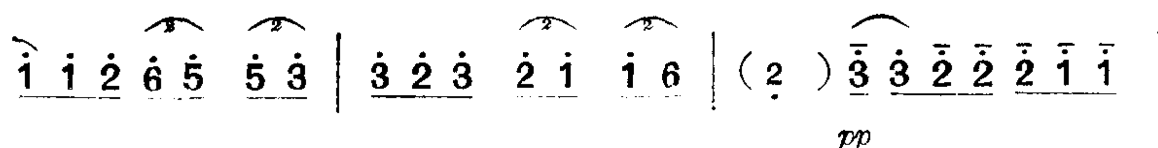
0 5 5 5 · 3 · | 3 2 3 2 · 2 · | 2 1 2 1 3 3 1 |

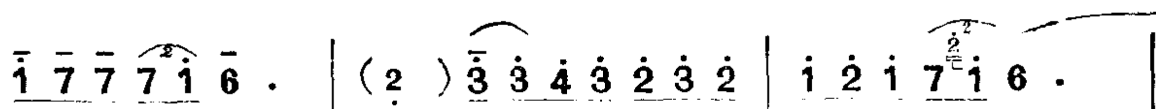
pp

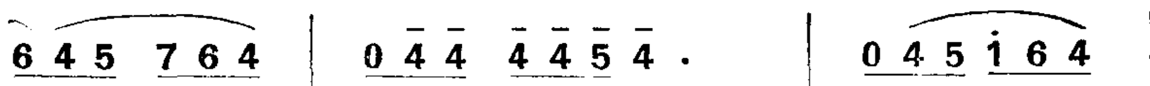
1 7 1 7 · 7 · | 7 6 7 6 2 6 5 6 5 | 5 4 5 4 · 3 · |

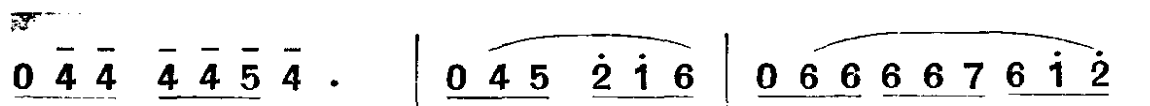
3 3 4 3 6 3 2 3 2 | 2 1 2 1 · 7 · | (1 5) 5 5 · 3 · |

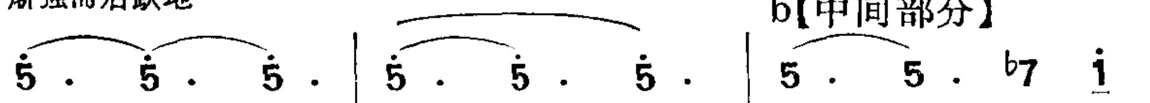
3 2 3 2 · 2 · | 2 1 2 5 · 3 · | 3 2 3 2 · 1 · |

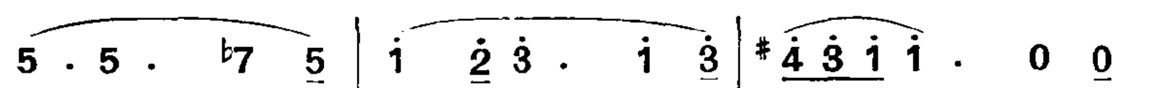

pp

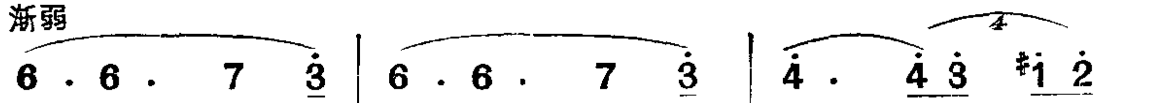


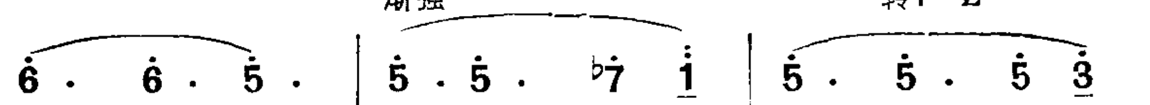


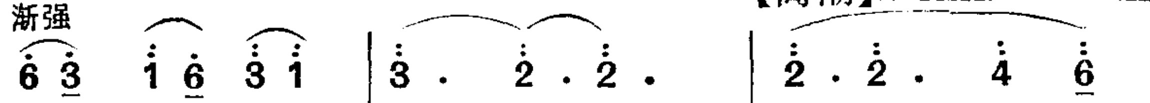


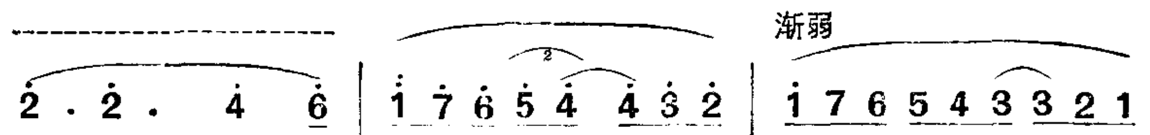

渐强而活跃地
b【中间部分】
a 结束

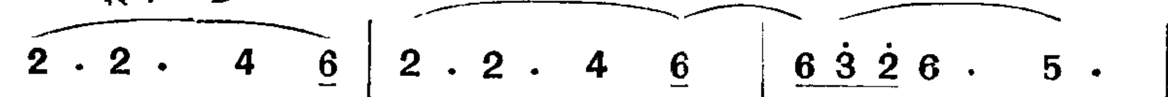
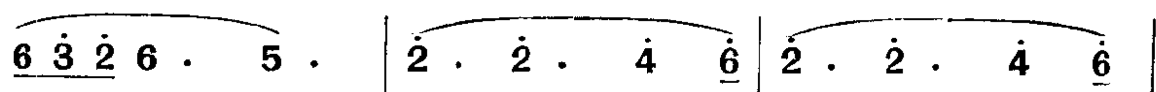
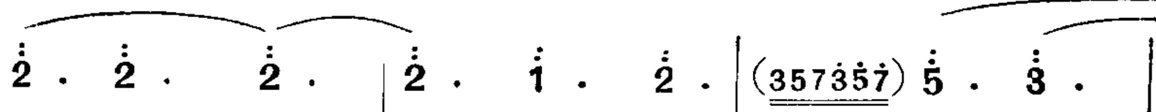
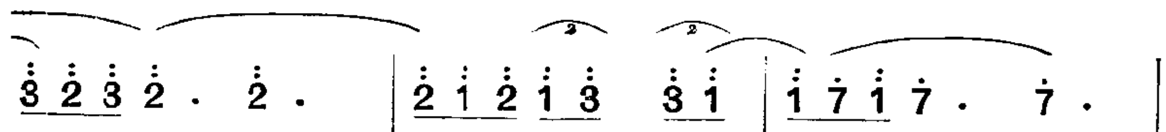
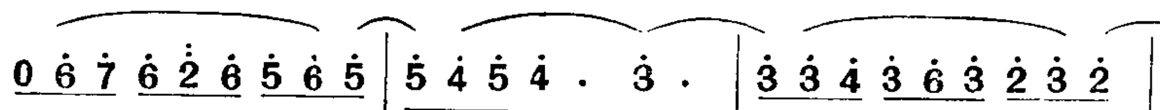
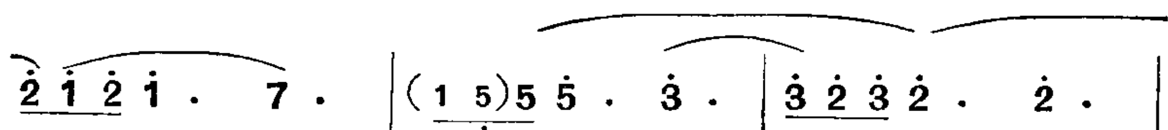
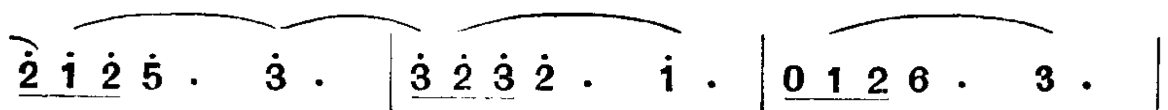
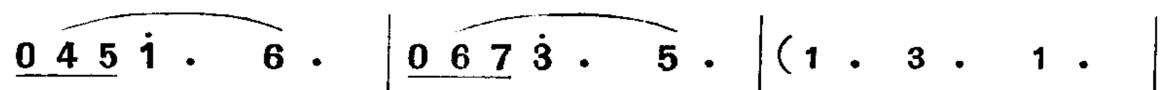
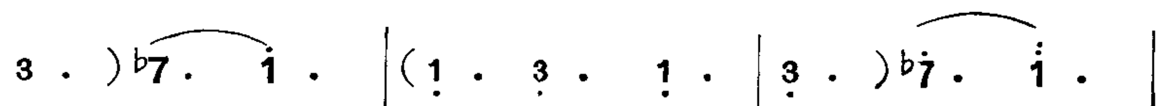
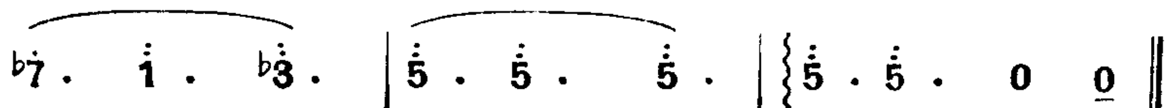



渐弱
pp


渐强
转1＝E


渐强
【高潮】


渐弱
f


转 1=♭D
pp


a1【再现部分】





pp



第八章　钟　　乐

——兼谈欣赏者的艺术创造

……钟声同样也代替了人声的起始的呼叫与报知信号。

——克列姆辽夫《音乐美学问题概论》

钟乐，顾名思义，这是指出现钟声的各种音乐。

钟是经常见到的，钟声是经常听到的，在乐队中把钟作为打击乐器使用也不罕见。

也许正因为它司空见惯，反倒不引人注意。人们往往对钟声在音乐中的作用缺乏估计，而实际上钟声很有表现力，它在表达音乐内容，塑造音乐形象方面是很有作为的。

大家知道，音乐作品塑造形象常常要借助于现实生活中的各种声音形象，以便使人们引起联想，产生情绪反映。人们生活中有各式各样的钟，如：日常生活中的时钟，寺庙教堂里的磬钟，送葬时敲的丧钟，报告险情时敲的警钟等等。

听到不同的钟声，人们的情绪反映各有不同。比如，清早听到远方的晨钟使人感到和平、安宁；突然警钟长鸣则让人急促不安；在节庆场面钟鼓齐鸣使人精神振奋；而不祥的丧钟却使人不胜悲恸。

在音乐中利用钟声，有三种情况：

第一、把钟作为打击乐器，直接参加到乐队中去；

第二、把各种不同音高的钟组合在一起，形成一个大乐器，独立地演奏乐曲；

第三、在乐曲中艺术地模仿钟的声音，利用富有个性的钟声形

象，表现不同的情绪。

第一种情况，我们指的是钟、钟琴、排钟、编钟等乐器。这些钟的声音非常清脆、嘹亮，穿透力强，在庞大的管弦乐队中，当乐队强奏时也能听到它的声音。在乐曲中常用它取得钟鼓齐鸣的效果，用以表现气势宏伟、万民欢腾的节庆场面。例如，大家比较熟悉的格林卡歌剧《伊凡·苏萨宁》的终曲大合唱《光荣颂》、柴科夫斯基交响诗《1812年庄严序曲》和穆索尔斯基《图画展览会》(拉威尔改编的管弦乐曲)的终曲《基辅大门》，都在乐曲的尾声中加进钟声，取得了气势磅礴、惊天动地的效果。

第二种情况，我们指的是，将许多音高不同的钟，每个钟奏一个音，先后连在一起发出高低不同的乐音，独立地演奏乐曲。

这种音乐中外都有。在欧洲，有些教堂塔顶上的钟往往有好几个、十几个，最多的可达七十个，它们发出不同音高的乐音，音域可以有四个八度之广。每个钟的槌子用绳子链通在一个机械结构的键盘上，演奏时用脚踩键盘就可以奏出不同音高的旋律。这种钟声构成的音乐，大家称为"钟乐"。

钟乐不但可以奏简单的旋律，也可以奏比较复杂的和声。有些国家曾经出现过一些著名的钟乐演奏家。据说在瑞士还曾开办过世界上唯一的一所钟乐学校。

在我国，这样的钟乐很早就已出现。

早在公元前十一世纪，我国就有这种由许多大小不同，音高有别的铜钟组成的乐器了，它的名称叫作"编钟"。

这种乐器钟声悠扬，发音宏亮。

一九七八年，在湖北随县发掘战国早期的诸侯墓葬时，出土了一套重五千多斤、由六十四个铜钟(包括十九个钮钢和四十五个角钟)和一个鎛钟组成的一套编钟。这是我国音乐史上的空前发现。使人惊奇的是，这套编钟每个铜钟都能奏出两个不同高度的音，音律相当准，而且音阶的结构和现代的七声音阶基本相符，并有变化音，在中音区还有完整的半音阶，因而能演奏较为复杂的旋律或和声。这套编钟的出土，说明二千四百多年前，我国在青铜铸造技

艺上、乐器制作上、乐律计算上都已取得惊人的成就，说明我们的祖先早已创造了灿烂的古代音乐文化，对世界音乐文化作出了重大贡献。



第三种情况，是在音乐中艺术地模仿钟声的各种用法。这是用其他乐器艺术地模仿钟声、不是直接用钟奏出的钟声。一般说来，在这些乐曲中模仿钟声并不是目的，主要还是借助钟声表现不同的环境，反映不同的情绪。

音乐中的钟声，有各种各样，它们的艺术含义也各有不同。这种用其他乐器模仿的钟声既象钟声，而又不是钟声，既是又不是。明代李卓吾说，真中有假，假中有真，才是艺术上品。这种模仿的钟声比真实的钟声更有表现力，它给听众提供了广阔的联想天地。

德国伟大诗人、剧作家、思想家歌德说："一般地说，我们都不应把画家的笔墨或诗人的语言看得太死、太狭窄。一件艺术作品是由自由大胆的精神创造出来的，我们也就应尽可能地用自由大胆的精神去观察和欣赏。"看来，对音乐家写出来的音符也应该如此。

我们知道，欣赏音乐也和欣赏其他艺术一样，是一种思维活动。欣赏音乐不是消极的接受，而是一种积极的想象活动，"会心山水真如画，妙手丹青画似真"，杨慎的这两句诗说的是美术，不会想象就不能领略真山真水的美，也不会理解山水画的美。在音乐中何尝不是如此，同样是琵琶曲《霓裳羽衣曲》和《六么》，不会想象的人，听到的只是一些高低、快慢、轻重不同的音，而富有想象力的白居易却能感觉到"大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语"，并且想象

出“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣，曲终收拨当心划，四弦一声如裂帛”。白居易能在音乐中听到“弦外之音、言外之意、象外之形”，这全是他驰骋想象的翅膀、展开积极的想象活动的结果。

本世纪初，在美国、日本，稍后在我国曾流行过一首描写性的标题音乐作品——奥尔都的《钟表店》，这首乐曲描写了一个钟表店开门营业的情景：先是学徒开门，边打扫，边吹口哨。钟打三下，发条松了，学徒赶忙紧弦。八音钟奏出民歌《苏格兰绿色的钟》，钟表店逐渐热闹了，在各种自鸣钟参差打点四下的一片钟声中全曲结束。

这首乐曲中出现了各式各样的钟声，有挂钟、闹钟、鸟钟、怀表、八音钟……等。这样的作品固然通俗易懂，但透过钟声并不能给人更多的启示，在艺术表现上显得不足，欣赏价值不高。

我国有首古琴曲《秋江夜泊》，乐曲开始处，利用打圆的指法，发出了类似钟声的音响，但究竟是否钟声，历来有争论。说是的，认为乐曲符合张继的《枫桥夜泊》“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。”乐曲开始是写夜半钟声；说不是的，认为乐曲开始不是钟声，曲中也没有江枫渔火，更没有对愁眠。两种不同的意见，孰是孰非呢？欣赏艺术形象不同于学习科学定理，它不要求明察秋毫，毫发不爽，在正确把握作品的基本特征的基础上，每个人的艺术联想是需要象高尔基所说：以“自己的经验、印象和知识的积累去补充”的。赫尔岑说：“人类世世代代，各以自己的方式反复阅读荷马。”还有人说“有一千个读者就有一千个哈姆莱特”。这都不无道理。在音乐中也是这样，人们唱《义勇军进行曲》都会热血沸腾，但具体感受，一千个人就会有一千种不同的想象。对于《秋江夜泊》，只要对夜泊这个基本意境，宁静这个基本情绪有所领会，其他次要的细节，是否有钟声，这无关紧要。也许音乐妙就妙在这里，这是“不象不成戏，真象不成艺”，是艺术辩证法的生动体现。

在音乐中艺术地再现钟声的片段很多，含义及用法都不同，归

纳起来，常见的有如下九种：

第一、仿效晨钟，象征早晨的到来。如穆索尔斯基交响诗《荒山之夜》或歌剧《霍凡斯基之乱》序曲《莫斯科河上的黎明》。(见第一章《早晨》)

第二、模仿自鸣钟，起报时作用。如舒曼的钢琴套曲《蝴蝶》的终曲。(见第一章《早晨》)还有理查·施特劳斯的《家庭交响乐》第二部分末尾(钟打七下，表示时间)。

第三、利用钟声渲染宁静的气氛。如德彪西的钢琴曲《意象集》第二集第一曲《透过叶丛传来的钟声》。

第四、金钟齐鸣，表现庆典场面。如比才《阿莱城姑娘》第一组曲终曲《钟乐》，雷斯庇基《罗马的节日》第二乐章《纪念日》。

第五、模拟警钟，发出警报。如哈恰图良《第二交响曲》的开始。

第六、利用丧钟，象征死亡。如理查·施特劳斯交响诗《死与变形》的结尾。

第七、钟磬齐鸣，表现寺庙教堂。如浦琦璋的《灵隐钟声》，格里格作品第54号《钟之声》。

第八、宏亮钟声，作为一个民族、一种精神力量之象征。如穆拉杰里的《克里姆林的钟声》(“祖国大地当半夜里，在倾听着克里姆林钟声，亲爱的朋友，在这神圣时刻，它使我们无限向往，满怀理想、希望，满怀信心、力量，为人类争取持久和平”)。

第九、警钟长鸣，激励人民继续战斗。如肖斯塔科维奇《1905年》交响曲第四乐章结尾。

这样罗列音乐中形形色色的钟声，很容易给人“烦琐哲学”的感觉。为了便于理解，容易记忆，这里不妨引用十来个音乐中著名的钟声片段，并根据这些钟声的不同含义编串成一个简单的故事。我们列出这些片段的谱例，介绍这些钟声的含义及用法，并用黑体字写出故事大意。

“从前，有一个老音乐家，他过着宁静而又舒适的日子。”

例 0801

1=G $\frac{2}{4}$

行板

〔下略〕

这是海顿的《时钟交响曲》第二乐章开始处的主题。这首交响曲虽有《时钟》的名称，其实，它和贝多芬《第八交响曲》第二乐章一样，只是因为这个主题的伴奏音型，有点象时钟滴嗒的声音，因而人们习惯称它为《时钟交响曲》。从音乐的性格看，它非常安宁平静，优美流畅的旋律在节奏均匀的伴奏背景上从容铺开，反映了人们悠闲自得的愉悦心情。

“老音乐家数十年如一日地献身钢琴艺术，每天都要弹得很

晚。这一天，他正在演奏肖邦的乐曲。”

例 0802

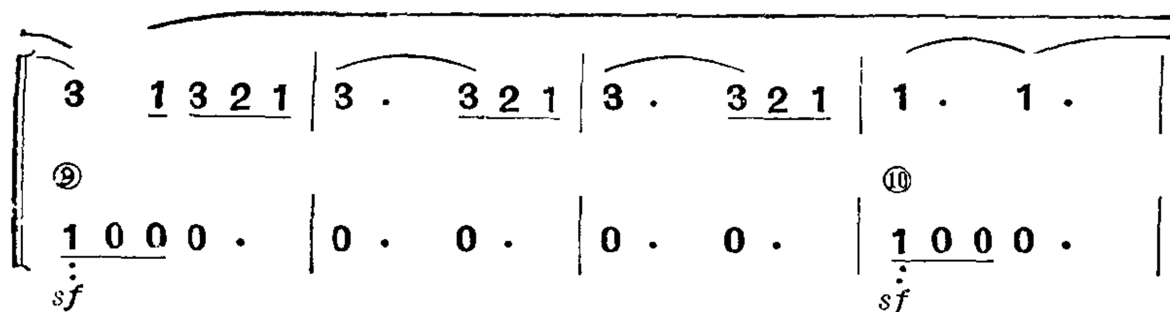
1＝♭A 6/8

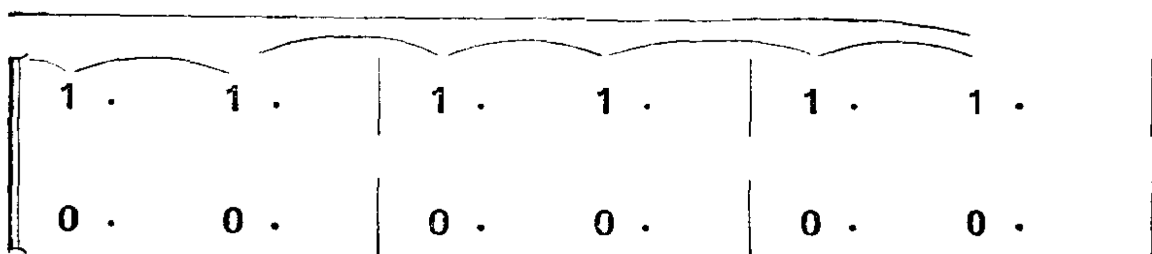
0 2 3 4 6 7 | 2 . 1 . | 0 4 7 2̇ i̇ 6 | 5 . 6 . |
pp
① 1 0 0 0 0 0 | 0 . 0 . | ② 1 0 0 0 0 0 | 0 . 0 . |
sf sf

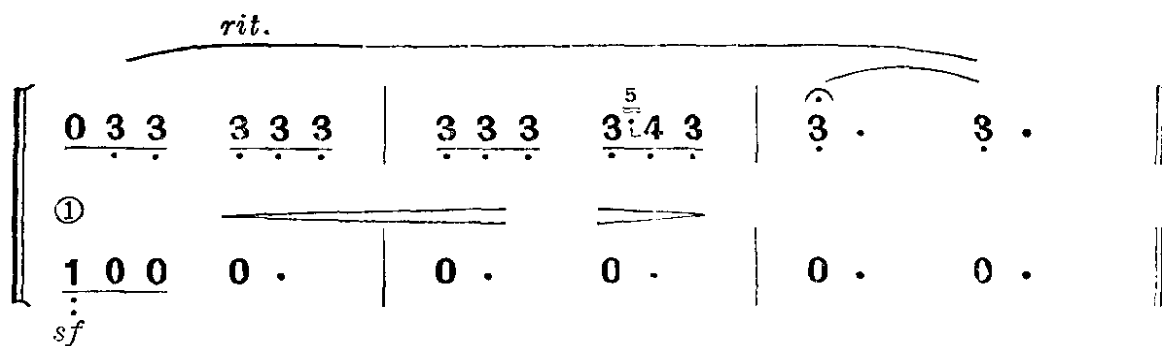
0 2 5 7 6 4 | 3 . 4 . | 0 4 2 4 3 1 | 2 . 2 . |
③ 1 0 0 0 0 0 | 0 . 0 . | ④ 1 0 0 0 . | 0 . 0 . |
sf sf

0 2 3 4 6 7 | 2 . 1 . | 0 4 7 2̇ i̇ 6 | 5 . 6 . |
⑤ 1 0 0 0 . | 0 . 0 . | ⑥ 1 0 0 0 . | 0 . 0 . |
sf sf

0 2 5 7 6 4 | 3 . 4 . | 0 4 1 3 2 1 | 3 . 3 . |
⑦ 1 0 0 0 . | 0 . 0 . | ⑧ 1 0 0 0 . | 0 . 0 . |
sf sf







这是肖邦的作品第28号《♭A大调前奏曲》，音乐多么真挚而富有感情，很象一首优美的小夜曲，这里既有爱情的表白，也有热情的激动，……

“夜深人静，已经很晚了，钟楼上传来了钟声十一下。”

在乐曲的低音部可以听到♭A音持续反复十一下，暗示已是深夜十一点。

“老音乐家疲倦地站起来，伸了个懒腰，随手拿起了一本法国诗人亨利·卡查雷斯的诗集，目光落在其中一首《死神之舞》的诗篇上，但是他倦眼惺忪，不知不觉朦胧入睡……仿佛听到了钟敲十二下。”

例 0803

1 = ♭B $\frac{3}{4}$

圆舞曲速度

3 – – | 3 – – | 3 – – | 3 – – |

f

3 – – | 3 – – | 3 – – | 3 – – |

3 – – | 3 – – | 3 – – | 3 – – |

♯5 – – | ♯5 – – | ♯5 – – | ♯5 – – |
3 – – | 3 – – | 3 – – | 3 – – |

3 0 0 | 7 0 0 | 2 0 0 | ♯5 0 0 |

pp

7 0 0 | 2 0 0 | 4 0 0 | 4/7 – – |

7/3 – – | 4/7 – 4/7 | 7/3 – 7/7 | 4 4 4 7 / 7 7 7 3 |

4 4 4 7 / 7 7 7 3 | 4/7 7/3 4/7 | 7/3 4/7 7/3 | 0 6 1 6 7 |

1 7 1 6 1 | 7 6 6 1 6 7 | 1 7 1 6 1 | ♭7 0 7 2 7 1 |

ten *ten*

2 1 2 ♭7 2 | 1 ♭7 7 2 7 1 | 2 ♭7 2 1 7 | 6 〔下略〕

ten

这是圣-桑根据亨利·卡查雷斯同名诗篇创作的交响诗《死之舞》开始处，竖琴反复弹奏的十二个“3”音，是模仿自鸣钟报时，说明已是午夜十二点。

“黑暗降临大地，妖魔鬼怪开始活动了，听！墓门打开了，死神悄悄溜出来，拉起了声音不准(外弦降低半音)的小提琴，白骨精也出来了，穿着尸衣在墓地上跳舞，在互相冲撞中白骨格格发响。

但是妖魔尽管猖狂，黑暗终将过去，光明必然到来，正当群魔乱舞、兴高采烈之际，远方传来了教堂的钟声。”

例 0804

1=D $\frac{4}{4}$

1 7♭7 6♭6 5♯4♮4 | 3♭3 2♭2 1 7♭7 6 | ♭6 5♯4♮4 3♭3 2♭2 |

1 7♭7 6♭6♮6 7♮7 | 1 - - - | 1 - - - |

(钟声六下。

1 - - - | 1 - - - | 1 - - - |

1 - - - | 1 - - - | 1 - - - |

1 - - - | 1 - - - | 1 - - - |

1 - - - | ♭6 ♭2 2 2 | 5 ♭2 2 2 |

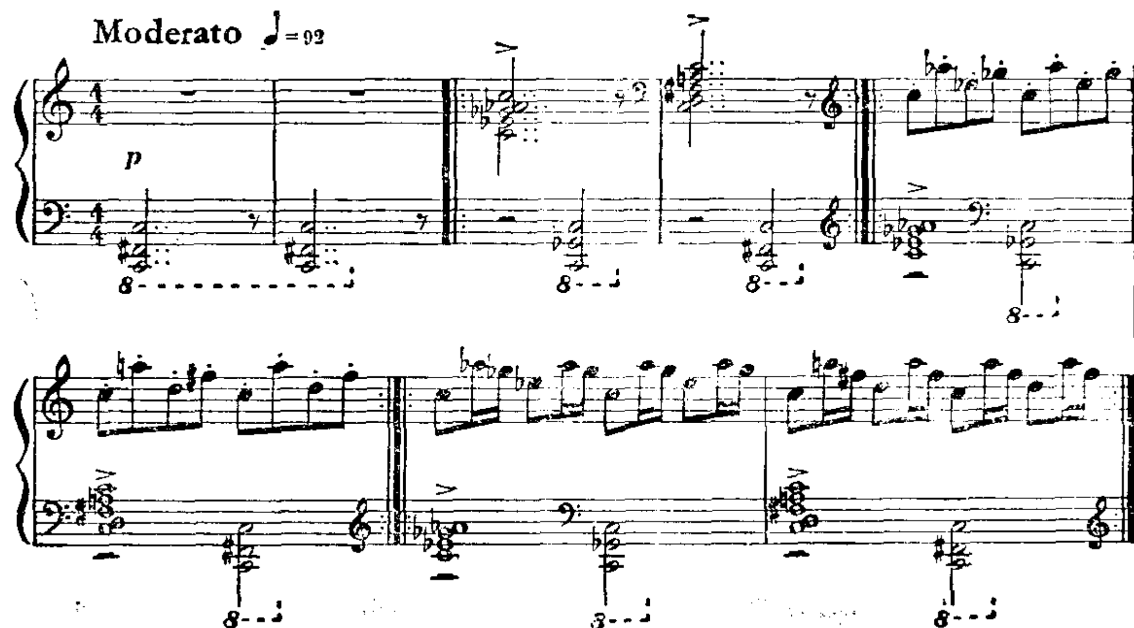
♭2♮2 2♭3 3♮3 3 4 | 4♯4 4 5 5♭6 6 5 |

这是穆索尔斯基交响诗《荒山之夜》的结尾处，这首乐曲的内容同《死神之舞》有相似之处，前面也是群魔乱舞的场面。作曲家在

这里安排六下钟声，具有双重含义，一方面使音响色彩焕然一新，体现从鬼域转为人间、黎明代替黑暗，有晨钟的作用；另一方面，报时六点，又起自鸣钟作用。

“随着晨钟清脆的声音，老音乐家慢慢醒来，回想适才情景，原来是南柯一梦。这时天色已亮，他用罢早饭，便出门散步，向教堂前广场走去。到那里一看，嗬！人山人海！那里正在举行隆重的庆典。”

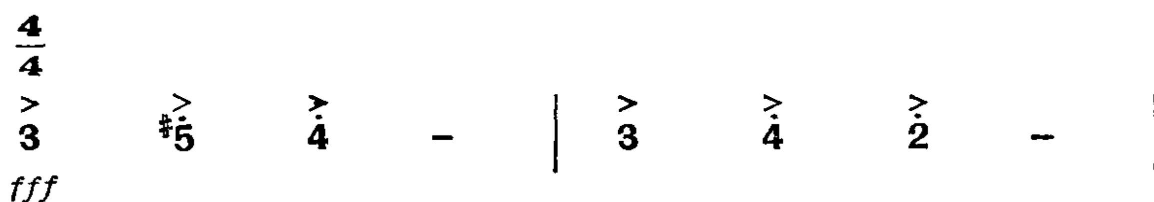
例 0805

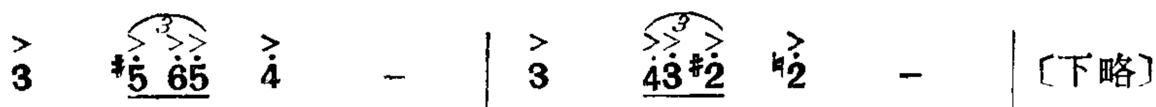


这是穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》序幕第二景的开始，它和比才的《阿莱城姑娘》第一组曲第四乐章《钟乐》一样，都是用音响艺术地模写教堂钟声的著名范例。这里作曲家利用两个不同的属七和弦的交替反复，出色地模仿了响亮清脆的钟声，烘托了庄严、宏伟的气氛和喧闹、沸腾的节庆场面。

“隆重的庆典结束了，老音乐家正要往回走，突然，天空中又响起了警钟的声音。”

例 0806





这是哈恰图良的第二交响曲，又称《警钟交响曲》。这里是乐曲的开始，它以惊心动魄的全奏，犹如敲起响亮的警钟，向人民宣告了希特勒法西斯的突然进攻，也传达了苏军统帅部的庄严号召：苏维埃祖国在危急中！无产阶级革命成果在危急中！这警钟的声音具有强烈的震撼人心的无比威力。

“在祖国的号召下，老音乐家投笔从戎，参加了神圣的卫国战争，在战场上，他英勇杀敌，给敌人敲响了丧钟。”

例 0807

3/4

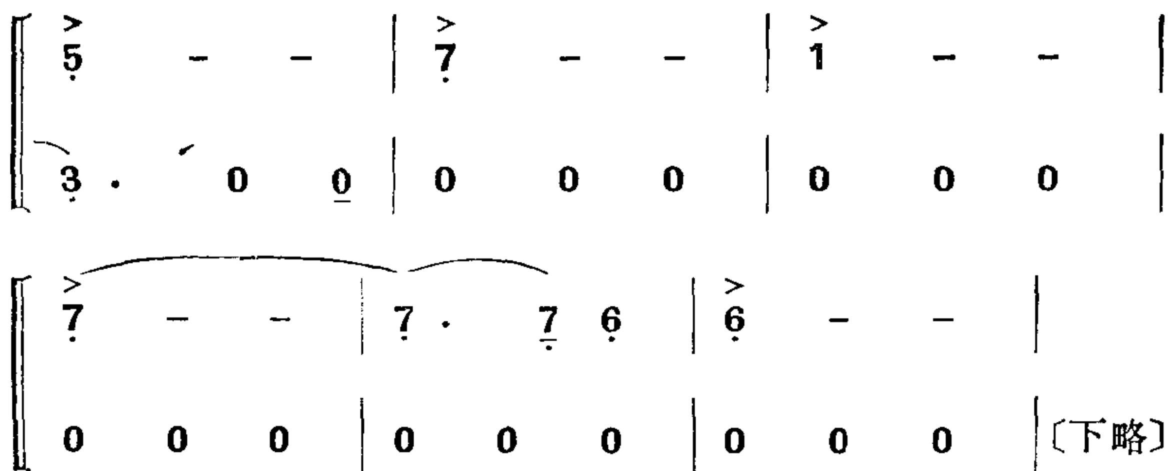
快板

(大管、大号) | 1 - - | 7̣ - - | 1 - - |
f
(大　钟　琴) | 0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0 |

| 6̣ - - | 7̣ - - | 5̣ - - | 6̣ - - |
| 0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0 |

| 6̣ - - | 1 - - | 1 - - | 2 - - |
| 6̣ - - | 6̣ - - | 6̣ - - | 6̣ - - |
f

| 1 - - | 7̣ - - | 6̣ - - |
| 3̣ - - | 3̣ - - | 3̣ - - |



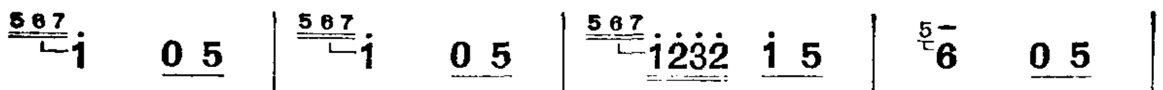
〔实际发音低八度〕

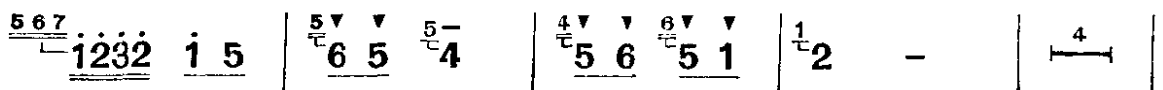
这是柏辽兹《幻想交响曲》第五乐章序奏后复三部曲式的第一部分的开始处。大钟琴奏出主、属两个音，伴随着象征死亡的《愤怒的日子》(见第十六章《愤怒的日子》)的主题出现，形象地取得丧钟的效果。

“粉碎了敌人的进攻以后，老音乐家和大家一起胜利归来，他们骑着高头大马，在万众夹道欢迎、金鼓齐鸣的热烈欢呼声中凯旋入城。”

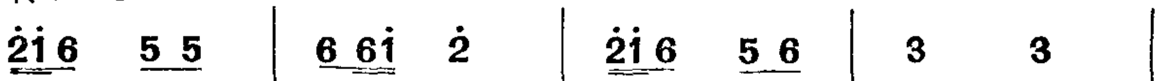
例 0808

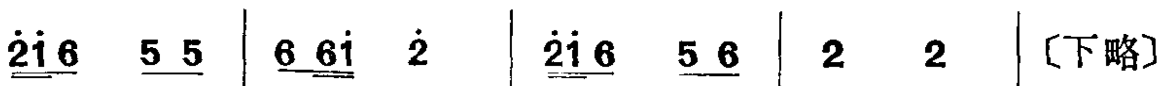
1 = ♭E $\frac{2}{4}$





转 1 = ♭D





这是匈牙利著名作曲家柯达伊创作的《哈利·亚诺什》组曲第二段《维也纳八音钟》的主题。老兵哈利·亚诺什是个好吹嘘并夸

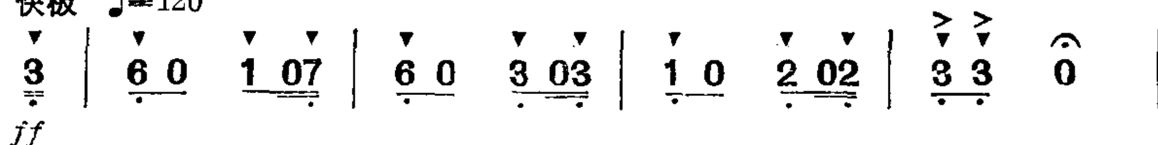
耀自己的丑角性人物。这一段是他吹嘘如何打败拿破仑，如何于凯旋回来时在维也纳受到满城欢迎的热烈情景。这里音乐中出现的钟声渲染了金鼓齐鸣、万民欢腾的欢乐气氛。

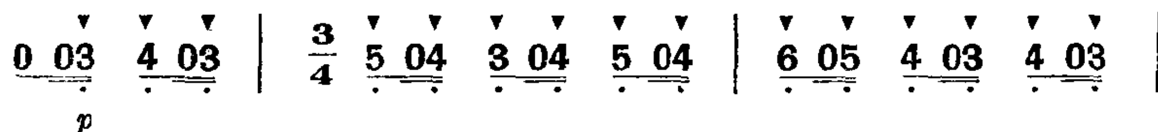
“敌人败退了，人民胜利了，怎么办？还是回到那悠闲、安逸的生活中去吗？严峻的现实给老音乐家明确的答案：‘不！我们不能贪图安逸，不能沉湎爱情，只要世界上还有剥削、还有压迫，我们就要敲起警钟，号召大家为解放而战斗！’”

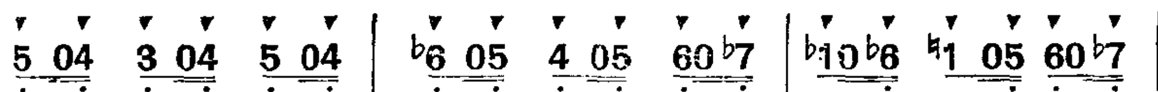
例 0809

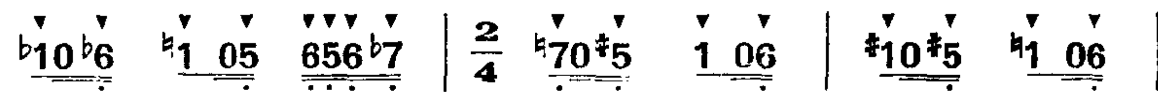
1＝D $\frac{2}{4}$

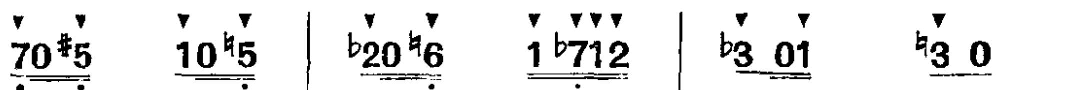
快板 ♩＝120











这是肖斯塔科维奇《第十一交响曲》，即《1905 年交响曲》第四乐章《警钟》。这不是指生活中传达警报的警钟，而是隐喻俄国无产阶级在一九〇五年一月九日赤手空拳的革命遭到沙皇镇压以后，血的教训给他们敲起了警钟，使他们猛然醒悟。在列宁的号召下，他们手挽手、肩并肩，踏着烈士的血迹继续前进：

例 0810

1＝B $\frac{3}{4}$

中板 ♩.＝72

3 – – | 3 – – | 3 – – | 3 0 0 1 |

fff

4 3 2 | 3 2 6 | 3 – – | 3 – – |

3 – – | 3 0 0 1 | 4 3 2 | 3 – 2 |

6 7 1 | 2 5 4 | 3 – – | 3 0 7 1 |

2 5 4 | 3 – – | 3 0 〔下略〕

“听！这是列宁在召唤，祖国在召唤！”

例 0811

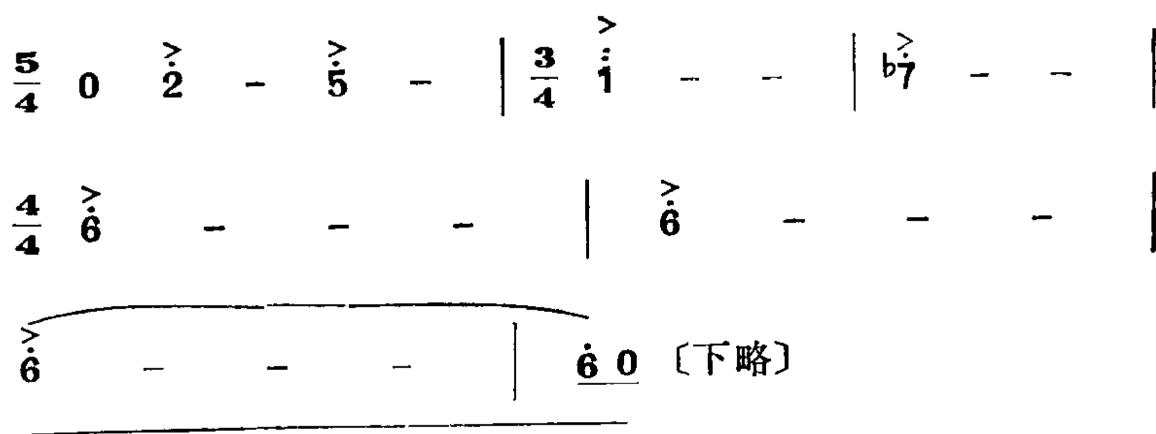
1＝♭B $\frac{3}{4}$

快板 ♩＝176

2 2 | 5 – ♭6 | 5 5 5 | $\frac{5}{4}$ 0 2 – 5 – |

$\frac{3}{4}$ 1 – – | ♭7 – – | $\frac{4}{4}$ 6 – – – |

6 – – – | 6 – – – | 6 0 0 0 0 |



“警钟敲响了！人民起来了！为了实现英特纳雄耐尔，战斗！战斗！！前进！前进！！”

第九章　动　物　园

——兼谈音乐中的"曲喻"

"凡听徵，如负猪豕觉而骇；凡听羽，如鸣马在野；凡听宫，如牛鸣窖中；凡听商，如离群羊；「凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清。"

——《管子·地员》

在我们生活的地球上，有着象狮虎豹、牛羊马鹿、鸡鸭兔猫、蜂蝶鱼虫等各种各样的动物，它们是人类在地球上与生俱来的伴侣，是我们在自然界共同生活了千百年的老朋友。这些千禽百兽理所当然也是人类各种艺术形式的描写对象。

我们的文学、美术、戏剧、音乐等艺术形式都在作品中塑造各种动物的形象。当然，由于各门艺术的特长不同，有的描绘动物比较方便，有的相当费力。

比较而言，美术是特别擅长的，一幅画可以把某种动物描绘得维妙维肖，栩栩如生，让观众一目了然。由于这个原因，美术界还有许多著名画家以专工动物见长，如徐悲鸿画的马，齐白石画的虾鸟虫鱼，何香凝画的虎狮鹿鹤，都是中外驰名的。而音乐描写动物却相形见绌，千姿百态的各种动物形象只是借助声音来塑造确是勉为其难。

音乐是擅长抒情的表现艺术，写动物、画造型不是它之所长，但这决不是说音乐在这方面毫无作为。相反，与美术相比，音乐虽有短处，却也有它的长处，画家描绘的动物虽然逼真，但它静默无声，形象是静止的，只能表现一瞬间的状态。音乐塑造动物形象虽

不易清晰明确，但却可以利用音乐有声有色地随着时间的发展表现动物的动态，使之栩栩如生。

因此，古往今来，在浩瀚如海的音乐作品中，还是有很多乐曲描写动物，构成了一个堪称包罗万象的音乐动物园。在这个动物园中有天上飞的，水中游的，地上走的。大至巨象，小到松鼠，甚至还有一般动物园中所没有的幻想性动物或拟人化动物。

在音乐作品中较多地描写各种动物，那还是浪漫主义以后的事情。在古典主义时期，专题直接描绘某种动物的作品并不多，海顿的第八十二首交响曲，习惯上称做«熊»交响曲，但实际上，这部作品并不直接描绘熊，只是因为在第四乐章中，由低音乐器奏出的音调，容易使人联想到熊的叫唤声而得名。

浪漫主义时期，表现社会重大事件的题材相对减少，作曲家向其他方面扩大题材范围，重彩浓墨描绘动物的作品也逐渐增多起来，甚至出现了象法国作曲家圣-桑的«动物狂欢节»这样的专题写动物的代表性作品，大大充实了音乐世界中的动物园。

浪漫主义时期以来，音乐作品所描写的动物，我们较常见到的有：

号称“万兽之王”的大象。

例 0901　圣-桑«动物狂欢节»之五«象»：

1＝$^{\flat}$E $\frac{3}{8}$

小快板　　　　　　　　　　　　　　　　转1＝E

3 5 | 1 5 | 43 2 4 | 6 54 3 | 3 5 |

1 5 | 43 2 4 | 6 54 3 | 〔下略〕

还有雄武壮美的狮子。

例 0902　圣-桑《动物狂欢节》之一《狮子》：

1＝C $\frac{4}{4}$

行板

6 3 3 3 | #4. 32 3 | 1767 1 2 |

7 － － － | 6 3 3 3 | #4. 32 3 |

12 32 1 7 | 1 － － － |

|: 34#4 5#56 #6 71 #12#2 | 3#2♮2 #1♮17 ♭76#5 ♮5#4♮4 |

f ——— *ff* ———

3 0 77 7 7 | 3 － 3 － :|〔下略〕

有贪婪凶残的狼。

例 0903 a　普罗科菲耶夫《彼得与狼》中狼的主题：

1＝♭B $\frac{4}{4}$

行板

3 － 1 717 1 1 | 3#2 31 ♮2 － |

1 － 6#565 6 6 | 17 16 5 － |〔下略〕

6 － 3434 3 3 | 64 63 2 － |

还有粗笨愚顽的熊（如巴尔托克《匈牙利风光》第二乐章《熊舞》）。

例 0903 b

Allegro vivace ♩=104-120

molto marcato

f

mf

simile
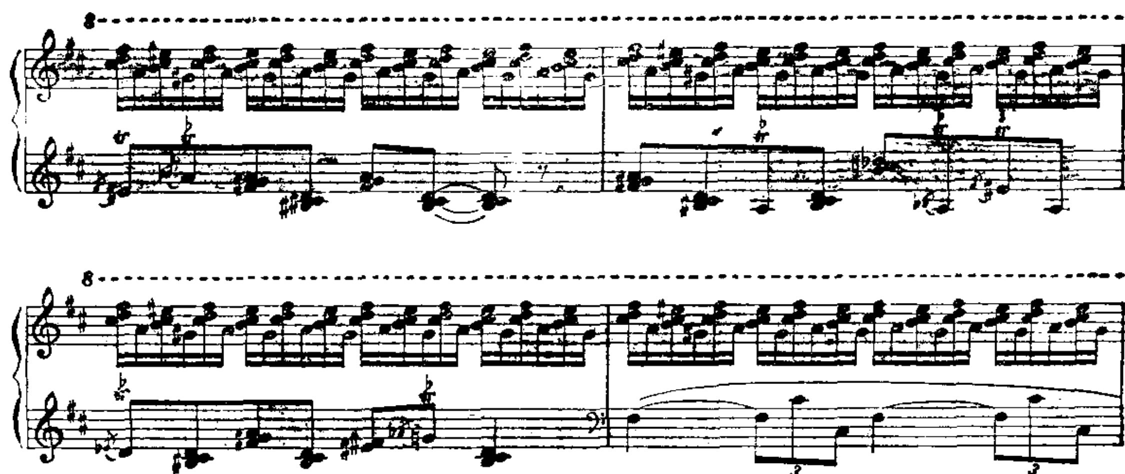
poco dim.

懦弱无能的羊(如施特劳斯《唐吉诃德》第二变奏中的羊群片段)。

例 0903 c

Langsam

pp



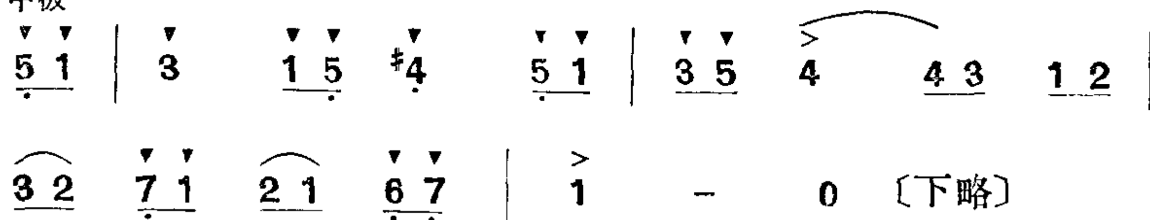
动作敏捷的小白兔和行动迟缓的乌龟（如史真荣的《龟兔赛跑》）。

生活中常见的猫，在音乐中也很多见。如普罗科菲耶夫《彼得与狼》中的小猫主题：

例 0904

1＝G $\frac{4}{4}$

中板

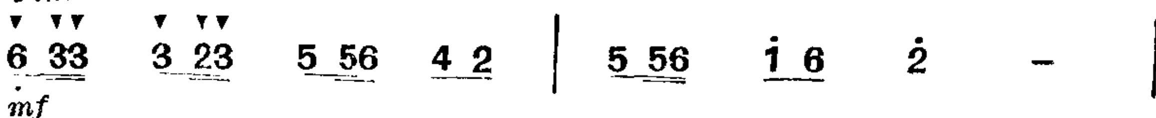


除了上述专题描写动物的乐曲以外，在标题音乐作品中，片段或局部地描绘动物的形象也很常见。

有的同人物形象有联系，如辛沪光的交响诗《嘎达梅林》的中间部分，这个片段在描写主人公骑马驰骋、奋勇作战的同时，表现了奔马的生动形象：

例 0905

1＝C $\frac{4}{4}$



6 22 2 16 1 12 6 2 | 5 56 1 1 6 – | 〔下略〕

有的同典型环境有联系:如俄罗斯作曲家鲍罗廷的音画《在中亚细亚草原上》，这里在描绘茫茫草原的形象的同时，表现了迈着沉重的步伐缓慢行进的骆驼的形象。再如穆索尔斯基的《图画展览会》第四段，这里在描绘车轮很大的波兰牛车的同时，也鲜明地刻划了懒惰、温顺、拖着沉重的牛车艰难前进的群牛形象:

例 0906

1=B $\frac{2}{4}$

中速　沉重地

0 3 | 3 54 3 4 | 3 6 7 1 | 7 6 0 | 2 6 0 |

ff

2 6 6 | 3 2 | 1 3 7 0 | 6 5 4 | 3 0 〔下略〕

有的动物形象在音乐作品中只是一带而过，稍纵即逝，如英国作曲家埃尔加的管弦乐《谜语变奏曲》第十一变奏开始处，利用由高音区急转直下的华彩乐句，描写埃尔加好友的爱犬由河堤上跑下来跳进激流的情景:

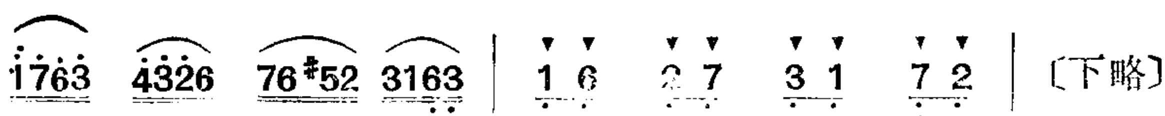
例 0907

1=$^{\flat}$B $\frac{2}{2}$

快板　♩=100

1763 4326 76$^{\sharp}$52 3163 | 1 6 2 7 3 1 7 2 | 1 3 6 7 5 6 7 1 |

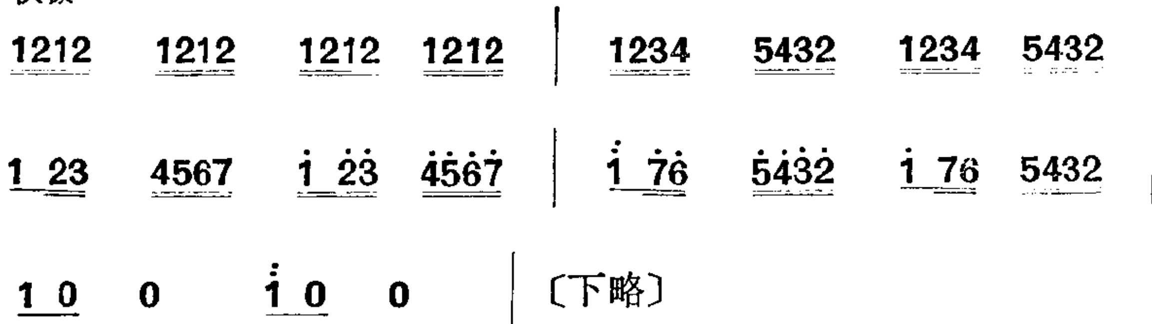
76$^{\flat}$6$^{\sharp}$5$^{\natural}$5$^{\sharp}$4$^{\natural}$43$^{\sharp}$2$^{\natural}$2$^{\sharp}$1$^{\natural}$1 7$^{\sharp}$12$^{\sharp}$2 | 3 0 5$^{\sharp}$456 7 0 |



这里总共才几小节，只是几秒钟一瞬间的形象，并不给人留下明确的印象，只是暗示而已。

圣-桑的«动物狂欢节»，每段都表现一种特定的动物，但是第十一段标题为«钢琴师»：

例 0908



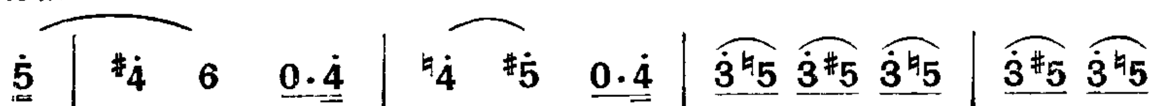
将钢琴师与动物相提并论，这是圣-桑对那些只会摆弄手指、墨守成规、演奏呆板的钢琴师的嘲弄和讽刺。

那么，音乐究竟是怎样表现各种动物形象的呢？

用音乐表现动物有很多困难，因为它无法再现动物的视觉形象，只能抓取动物某一特征，借助声音联想，产生间接的形象感受。

最简便的方法就是利用动物鸣叫的声音特征，让听众"听其声如见其形"，产生联想。如柴科夫斯基的舞剧«睡美人»中，为了塑造小猫的形象，模仿了小猫的咪呜声和脚爪突然的打扑声。

例 0909　«小猫舞和大猫舞»：



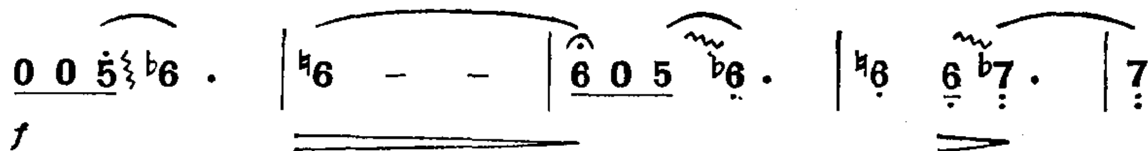
圣-桑在《动物狂欢节》中描写狮子，也是在低音区用弦乐的半音阶上下行交替模仿了狮子的咆哮吼声(见例 0902 第 9—12 小节及其反复)。

再如美国作曲家格罗菲的交响组曲《大峡谷》第三乐章《羊肠小道》，这一乐章描写旅游者骑着毛驴行进在大峡谷的羊肠小道上，乐曲一开始，就利用弦乐的滑音，模仿一声驴叫，使听众产生毛驴的形象联想：

例 0910

1=A $\frac{6}{8}$

小行板 ♩=80

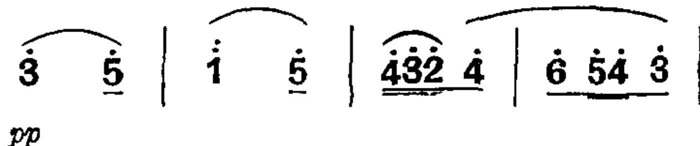


音乐表现动物有时也利用动物的体型特征，给听众以暗示，如《动物狂欢节》中第五曲《大象》，作曲家主要抓取大象体型庞大、笨重的特征，加以描写，这里的曲调 3 5 | 1 5 | 4324 | 6543 | 原本是另一位法国作曲家柏辽兹在《浮士德的沉沦》中描写仙女婆娑起舞的《仙女之舞》开始处的圆舞曲主题：

例 0911

1=D $\frac{3}{8}$

快板、圆舞曲速度



但圣-桑把它改到深沉的低音区，用粗笨的低音提琴和大提琴演奏，速度稍放慢，这就使听众产生庞大笨重的大象跳舞的形象联想。

音乐中这种通过联想及其比喻，曲折地塑造大象形象的方法，

颇似文学中的“曲喻”。曲喻是一种曲折的比喻，既有比喻，又有联想，是文学中常用的方法。如鲁迅写阿Q，因为阿Q忌讳头上的癞疮疤，因而讳说“癞”，又因疤是光滑的，又讳“光”，推而广之，光是亮的，又讳“亮”，后来，甚至连发亮的“灯”和“烛”都讳了。疤和灯、烛本来风火牛马不相及，可是通过曲喻，经过人们的联想，都成为阿Q遭人攻击的靶子。

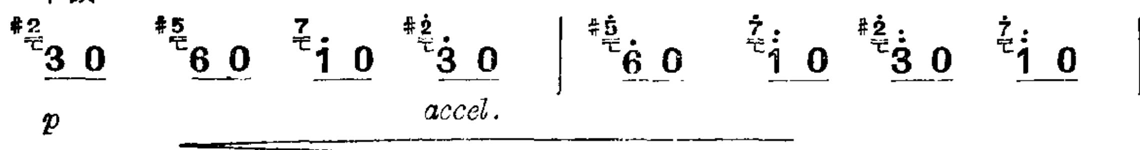
就以大象为例，在《大般涅槃经》卷五《如来性品》中曾说：“面貌端正，如月盛满，白象鲜洁，犹如雪山。”满月怎么比面貌呢？无非两者都“圆”而“光”；雪白怎么比大象呢？无非两者都“白”而“大”。这种比喻，较之我们在《早晨》中所讲“春眠不觉晓，处处闻啼鸟”，由鸟叫联想到早晨，多了一番曲折，必须通过欣赏者主观能动的想象，运用联想理解作曲家的比喻含义才能领会。上例的音乐怎么会使人联想到大象：原因大体是两者都粗笨而低沉。

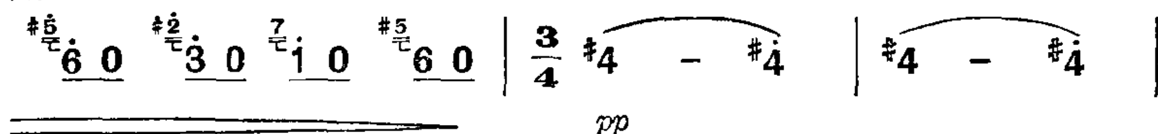
表现动物，还可利用动物的动作特征，例如《动物狂欢节》第六段《袋鼠》，要描写袋鼠前足短、后足长的体型特征比较困难，作曲家就用带装饰音的、向上跳进的、分解和弦短促音符描写袋鼠奔跑时用强大的后腿颠跛跳跃的动作特征：

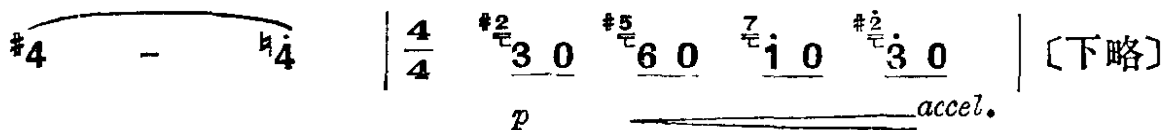
例 0912

1=♭E $\frac{4}{4}$

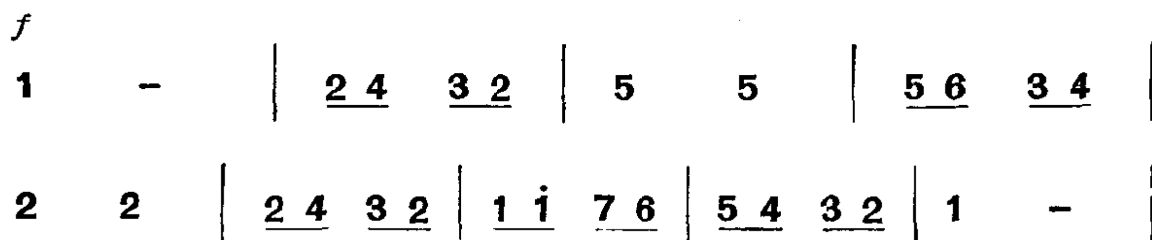
中板







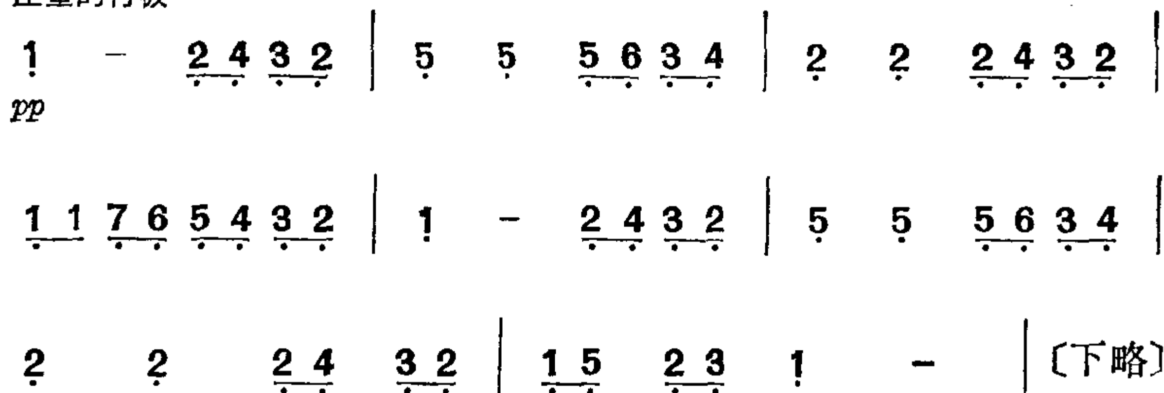
《动物狂欢节》第四段《乌龟》，也同样是抓住乌龟步态迟钝的动作特征，而将奥芬·巴赫歌剧《地狱中的奥菲欧》序曲中一段小提琴演奏的欢欣鼓舞的快板旋律：



改为钢琴在低音区用慢速度轻轻奏出：

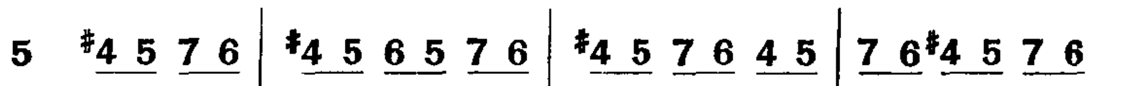
例 0913

1 = ♭B $\frac{4}{4}$



由于音色、音区和速度的改变，原来欢跃轻快的音乐，变成背着沉重的甲壳，步履艰难、蹒跚爬行的乌龟形象。

肖邦有一首著名的《小犬》圆舞曲，实际上并不描写小犬，只是传闻此曲开始处的回转性音调：

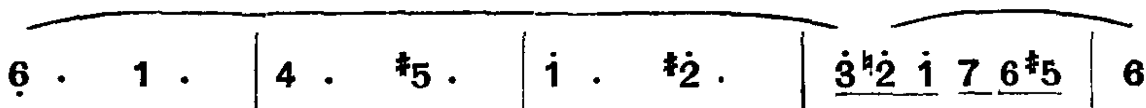


……很象小犬追逐自己旋转的尾巴而有此名。

另一首斯卡拉蒂著名的《小猫》赋格曲，音乐本身同小猫的形象也是风火牛马不相关的，只是传说作者在写作一首赋格曲而冥思苦想主题时，正好一只小猫踩在琴键上发出了 g、♭b、♭e、♯f、♭b、♯c^1 六个音，于是作者以此作为 g 小调赋格曲的主题：

例 0914

1=♭B $\frac{6}{8}$



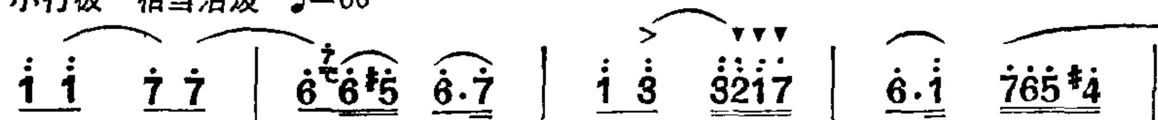
于是此曲被习称为《小猫》赋格曲。

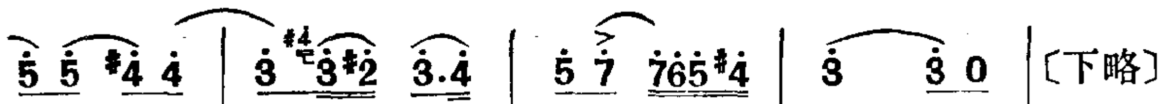
音乐作品中有时还塑造童话性、神奇性的动物形象，如里姆斯基-科萨科夫的交响音画《三奇迹》中第一个奇迹，塑造了会唱歌的啃着金核桃的神奇的松鼠形象：

例 0915

1=G $\frac{2}{4}$

小行板　相当活泼　♩=66





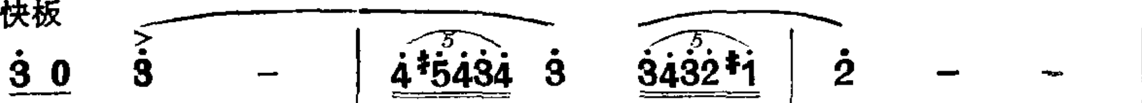
这类在现实生活中不存在的动物形象，如果不是作曲家在标题中说明，听众是很难附会的。

在同一作者另一首交响组曲《安塔尔》第一段中，也描绘了一种幻想性的动物：

例 0916

1=F $\frac{3}{4}$

快板



我们也是根据作者的标题说明才知道这是描写由仙女变成的羚羊飞驰的形象。

法国作曲家德彪西的钢琴组曲《儿童园地》第二曲《小象摇篮

曲》也不是描写生活中的小象，而是儿童手中丝绒做的、矮矮胖胖的玩具。这里作者在乐谱旋律上方加注了表情记号“温和而带憨态”，目的是要演奏者弹出小象笨拙的步态：

例 0917

1＝♭B $\frac{2}{2}$

中等速度 温和而稍带憨态

5 3 － 5 6 | 2 3 5 － 3 2 | 2 3 3 2 5 |
p

3 － － － | 3 － － 2 7 | 6 5 6 － 7 2 |

6 3 2 7 | 6 5 6 7 2 |

6 － － － | 6 － － － | 〔下略〕
pp

我国著名动物雕塑专家周国祯在总结他塑造动物形象的经验时说：“根据我多年的观察经验，我认为动物有性格、形体、动作三大特征。”“通过动物的形体、动作，可以看到动物的性格，动物雕塑就要通过其形体和行动来揭示动物的性格，并赋以感情色彩。”

音乐也是这样。作为表现艺术，音乐描写动物不应停留在外在形象的模拟上，也应该刻划动物的性格（有时是人性化了的性格）。我们看到，在圣-桑的《动物狂欢节》中，描写狮子，并没限于简单模仿狮子的吼声，主要还是刻划了狮子威武雄踞、高视阔步的气势和性格，因而使用了进行曲的体裁，强有力的五度音调和具有多利亚大六度的小调等手段。（见例 0902）

在普罗科菲耶夫的《彼得与狼》中，用三支圆号在阴沉的低音

区、g 小三和弦上间以粗糙的减三和弦音响(见例 0903)，这里似乎是模仿狼嚎，但主要还是刻划大灰狼阴险凶残的性格和嚣张的气焰。



艺术家描绘动物，也常假手动物，表达自己内心的感受。以美术为例，徐悲鸿画马就常如此。廖静文在《徐悲鸿一生》中曾回忆："北京解放，徐悲鸿以兴奋的心情画了一幅很大的奔马：

它高高地扬起头，向前飞奔，画面题了'百载沉疴终自起，首之瞻处即光明'，表达内心的喜悦。

还有一次，悲鸿画了一幅疾速向前飞奔的四蹄腾空的奔马，题写了'山河百战归民主，铲尽崎岖大道平'的诗句，他借马抒怀，正如同他画鸡、画猫、画狮子，甚至画小麻雀一样，寄托了自己内心的感受和激动。"

无独有偶，音乐中也有这种借马抒怀的情况。李斯特的交响诗《玛捷帕》，乐曲一开始，就出现了奔马的形象：

例 0918

1＝F $\frac{6}{4}$

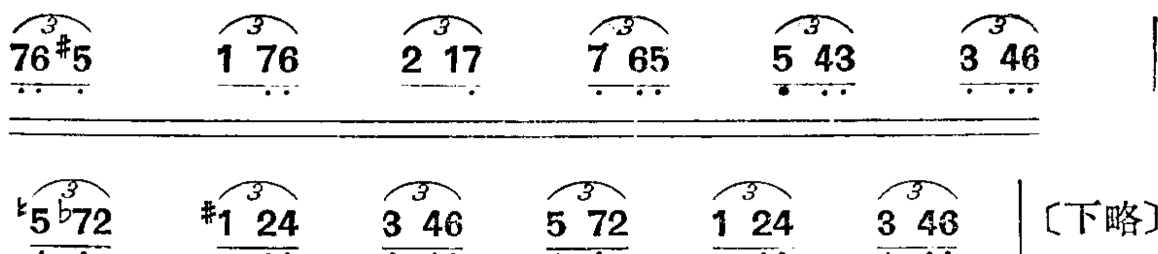
激动的快板

0 0 0 $\frac{123}{}$4 0 0 3 46 | #5 61 7 24 3 46 5 61 7 24 3 46 |

sff *p*

#5 61 7 24 3 46 #5 61 7 23 4 32 |

1 76 #5 43 4 32 1 76 #5 43 6 54 |



随着一声石破天惊的和弦猛然击出后，弦乐器由低而高迂回向上奏出了快速奔腾的三连音音型，这里，正象雨果在《玛捷帕》中所写的：

> “……
>
> 突然，一阵喊声从平原上升起，
> 人和马不得喘息地在沙石上奔跑，
> 是他们发出尘土飞扬的声音，
> 好象霹雳蜿蜒在黑沉沉的云端和风一起在飘扬。”

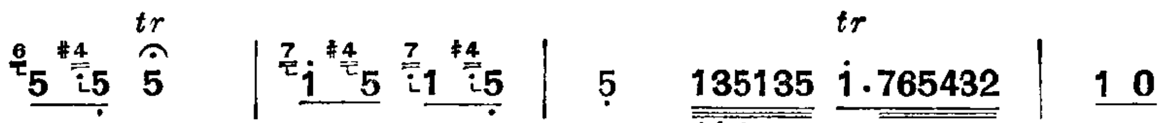
音乐生动地描绘了落荒而走的奔马，但同时，也表现了主人公玛捷帕的惊恐不安，在后面，圆号和长号先后奏出的主题则又刻划了玛捷帕坚强不屈的性格。

把动物写成通人性，懂音乐，这是文学创作中的拟人化。拟人化就是用人的形象去写别的事物，实际上是人们按照自己的形象去改造客观事物，就象法国人的俏皮话那样：“上帝按照他自己的形象创造了人，但是人也回敬了上帝，按照人的形象把上帝创造出来了。”在音乐中写动物，也常用拟人化的手法，赋予动物以人的性格特征。

我国作曲家史真荣写的《龟兔赛跑》中，用单簧管吹出的兔子主题：

例 0919

1=F $\frac{2}{4}\frac{3}{4}$

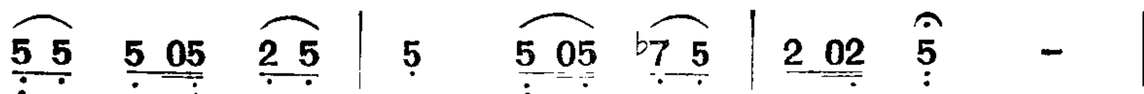


一方面描绘兔子的灵巧敏捷，同时也拟人化表现了它轻浮不踏实的性格。

而大管演奏的乌龟主题：

例 0920

1=F $\frac{3}{4}$



它在显示乌龟动作迟钝的同时，也拟人化地刻划了它勤恳实干的性格特征。

正是由于动物形象的人性化，使这类音乐作品不仅起到娱乐作用，而且对人们、特别是儿童具有一定的教育意义。

从上述许多描写动物的曲例中，我们可以发现，除了旋律、和声、节奏以外，音区、音色、速度在塑造动物形象时，作用也非常显著。一般说来，写大动物，如大象、狮子，常用低音区，而写小动物，如小兔、老鼠，则用高音区；写大动物常用大提琴、低音提琴、大管等低音乐器，写小动物则用短笛、长笛、黑管等高音乐器；写动作迟钝的动物用慢速，而写机灵敏捷的动物则用快速。

细心的读者会发现，我们前面所讲的各种动物实际上仅限于象狮兔猫等走兽，而音乐中还有很多描写蜜蜂、蝴蝶等昆虫的作品，也有很多表现天鹅、杜鹃……等飞禽的乐曲，这些动物这里没有涉及，它们将在后面第十章《昆虫》和第十一章《天鹅》中同大家见面●

第十章 昆　　虫

——兼谈拟人化处理

"一叶且或迎意，虫声有足引心。"

——刘勰《文心雕龙》"物色"

音乐的百花园繁花似锦，异彩纷呈。音乐史上许多杰出的作曲家时或有感于叱咤风云的群众革命斗争，谱出反映伟大时代的宏伟乐章，时或玩味于逸兴遄飞的日常生活细节，创作充满生活情趣的音乐小品。象有些画家喜欢描绘虫鸟蜂蝶一样，作曲家用音响表现昆虫的作品也是屡见不鲜的。听！这里是一首脍炙中外的晶莹剔透的小品——里姆斯基-科萨科夫的《野蜂飞舞》：

例 1001

1=C 2/4

急速

3 #2 ♮2 #1　2 1 ♮1 7 | 1 7 ♭7 6　#5 ♮5 #4 ♮4 | 3 #2 ♮2 #1　2 1 ♮1 7 |

f　　　　　　　　　　　　　　　　　　f

1 7 ♭7 6　#5 ♮5 #4 ♮4 |: 3 #2 ♮2 #1　2 1 ♮1 7 :||: 3 #2 ♮2 #1　2 1 ♮1 7 |

　　　　　　　　　　dim.

|: 3 #2 ♮2 #1　♮1 4 3 #2 | 3 #2 ♮2 #1　♮1 #1 2 #2 :| 〔下略〕

这首乐曲原是里姆斯基-科萨科夫的歌剧《萨丹王的故事》中的一首管弦乐插曲。歌剧写的是：出征在外的萨丹王，偏听偏信，误以为皇后在家生了个怪胎，于是下令把皇后和新生的太子装进

木桶抛入大海，后来，亏得木桶被冲上小岛，母子才死里逃生。皇太子长大后在无意中救了只受魔法禁锢、由公主变成的天鹅，天鹅出于报恩，帮助太子化作野蜂，跟随商船飞回皇宫，去会见生身父亲萨丹王，在船主的协助下，终于战胜恶人的谗言，父子夫妻得以团聚，天鹅恢复公主本来面目，并与王子配成佳偶，体现了善战胜恶，美战胜丑的主题思想。这段插曲描写了王子化作野蜂，怀着焦急的心情，飞越大海，赶回皇宫的生动情景。

在这首乐曲中，作曲家发挥了惊人的绘声绘影的技巧，塑造了生动、逼真的野蜂飞舞的音乐形象。在弦乐短促轻巧的伴奏背景上，单簧管吹出急促的、连续十六分音符的半音进行、无穷动的体裁特征。蜂声嗡嗡的音响色彩，配合上音区的忽高忽低、音量的时强时弱，造成了野蜂飞舞忽而向上、忽而向下、时而飞近、时而飞远的视觉形象，使人感到飞舞的野蜂嗡嗡之声不绝于耳，仿佛就在头顶，栩栩之景历历在目，似乎伸手可及。音乐既塑造了野蜂飞舞的造型形象，也体现了王子归心似箭、迫不及待归见父皇的焦急情绪。

作为一部童话歌剧，《萨丹王的故事》近些年不常演出了，可是作为这部歌剧第三幕第一场中的这段管弦乐插曲，演出后经久不衰，至今仍活跃在音乐舞台上，保持旺盛的艺术生命力，受到广大音乐爱好者的珍爱。除了作为独立的管弦乐曲演奏外，这首乐曲还被改编为各种乐器的独奏曲，如钢琴、手风琴、小提琴、大提琴、长笛、黑管，甚至小号，有时也以小提琴齐奏方式演出。其流传之广、影响之深，可见一斑。

在美术作品中，一般都认为"山水风景写意，虫鱼花鸟写趣"。在绘画大师笔下，如齐白石画的虾，黄宾虹画的草虫，佟拙盦画的蝴蝶等，都栩栩如生，妙趣横生。其实，音乐作品也是这样，在作曲家笔下所写的昆虫也都有维妙维肖、趣味盎然的特点。

不妨举一首这样的杰作为例，这是俄罗斯作曲家里亚朵夫一九〇六年创作的管弦乐组曲《俄罗斯民歌八首》中的第四首——《我和小蚊子跳舞》，主旋律原是一首民间的戏谑歌曲，为了塑造蚊

子的形象，作曲家在简短的引子和尾声中，利用带弱音器的小提琴奏出闷塞的颤音，模仿蚊子扰人的嗡嗡声响，并且利用音量渐强渐弱的交替变化，造成蚊子在人们身边飞来飞去、忽近忽远的联想：

例 1002

1＝A $\frac{2}{4}$

小快板 ♩＝80

tr～～ 5 － | 5 － | tr～～ 5♭ － | 5 － | tr～～ ♮5 － | 5 － |

tr～～ 5 － | 5 － | 5̇ 3̇1̇ 4̇ 3̇4̇ | 5̇ 3̇ i | 5̇ 3̇1̇ 4̇ 3̇4̇ |

5̇ 3̇2̇ i | 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 5̇ 5̇4̇ 3̇ 5̇ | 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ | 5̇4̇3̇2̇ i |〔下略〕

整首乐曲篇幅虽小，作曲家塑造的形象却很鲜明生动，充满了富有生活气息的诙谑情趣。

描写昆虫的乐曲，简便易行的办法也大多从模仿昆虫发出的声音入手。上述里姆斯基-科萨科夫的《野蜂飞舞》和里亚朵夫的《我和小蚊子跳舞》是这样，下面的巴尔托克的小提琴二重奏《苍蝇之舞》也是这样：

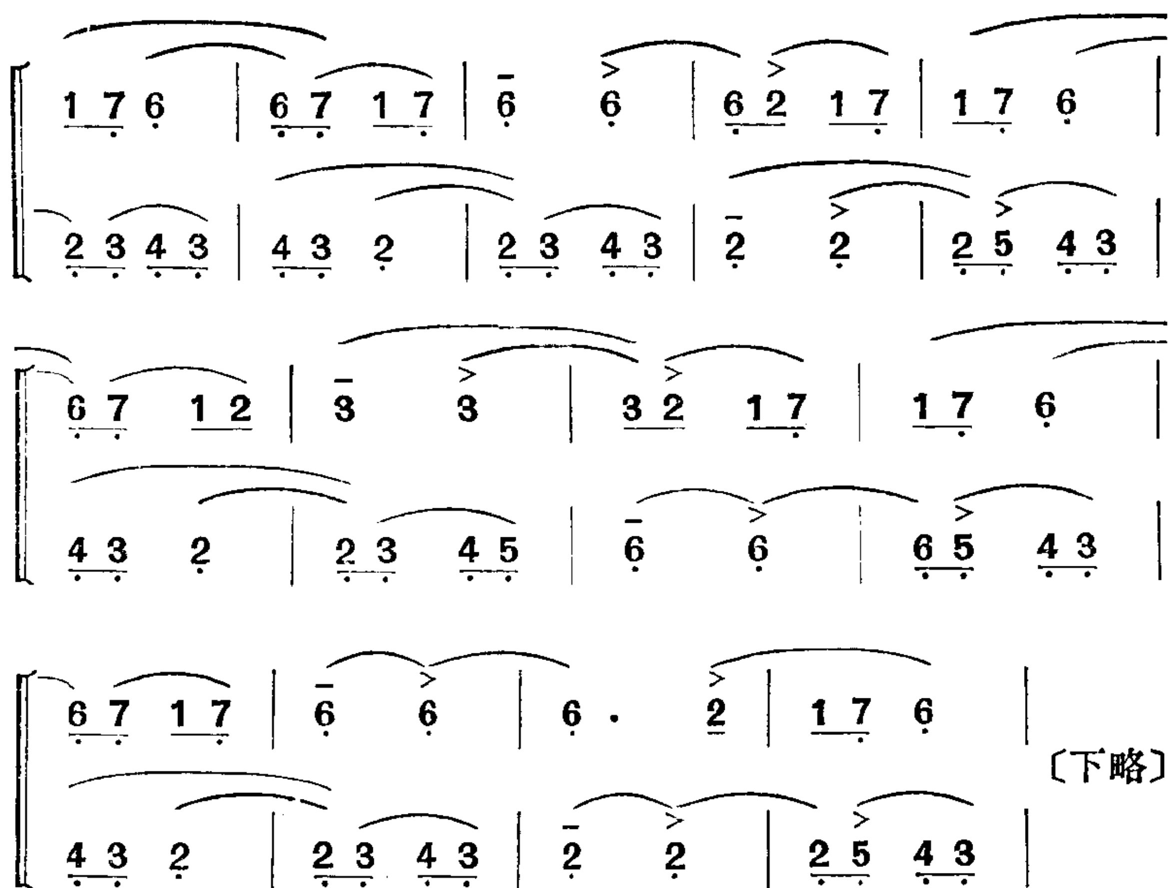
例 1003

1＝F $\frac{2}{4}$

很快的快板 ♩＝184

0 7 1 7 | 1 7 6 | 6 7 1 7 | 6 6 | 6 7 1 7 |
pp

0 0 | 0 3 4 3 | 4 3 2 | 2 3 4 3 | 2 2 |



这是巴尔托克创作的四十四首小提琴二重奏曲中的第二十二首，也是根据一首民间舞曲改编的，由于它在小提琴的低音区演奏，音色浑厚而发闷，给人夏日午后闷热的感觉。开始的主题，来回反复同样的三个音：1、7、6，也造成一种嗡嗡的声响，由于每个动机翻来覆去总是停留在同一个音上，好象无法摆脱，赶又赶不走，撵也撵不掉，使人产生腻烦不已的艺术效果。加上这里采用了卡农的方法，第二小提琴相隔五度模仿前面的旋律，更加深了这种感觉。当然，这首曲子和《我和小蚊子跳舞》一样，作曲家主要并不是给苍蝇、蚊子画像，这是对活泼的民间舞曲的一种幽默、戏谑的比喻和加工，是一种性格化的处理手法。

利用昆虫发出的声音来塑造昆虫的音乐形象固然简便易行。可是有些昆虫是不发出任何音响的，这类昆虫如何用音响来描绘呢？这就需要作曲家另辟蹊径了。作曲家只能离开声音去抓取昆虫的其他特征。

前面我们曾讲到我国动物雕塑家周国祯在寻求塑造动物形象

的方法时，发现“动物有性格、形体，动作三大特征”。其实，昆虫也是这样，音乐也可以抓住这些特征。

我们以普罗科菲耶夫的钢琴独奏曲《蚱蜢的游行》为例：这是作曲家为儿童谱写的童话幻想性的乐曲，是把昆虫人性化了的题材。

大家知道，蚱蜢虽然会飞，可是声音微弱，无法听见，因而写蚱蜢不可能利用它的声音。然而，蚱蜢的体型特征和动作特征却是很鲜明的：腿很长，跳得很高。这首乐曲中，作曲家正是抓住了这些特点，用节奏和旋律等手段表现蚱蜢的长足善跳，在节奏中用了大量的富有弹性的附点音符，在旋律中用了异乎寻常的忽高忽低、难于捉摸的大跳进行：

例 1004

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

快板

1 03 1 03 | 1 03 1 03 | 7 0 2 0 | 6 - | 2 03 2176 |

5 04 30♯2 | 3 0 5 0 | 1 - | 1 07 1 07 | 1 07 1 03 |

p

4 0 1 0 | 2 - | 5 04 3 05 | 5 04 3 02 | 1 0 1 0 | 1 .〔下略〕

mp f

全曲是 a b a_1，三部曲式，上面是第一部分 a。

第一句开始是三度 $\dot{1}$ — $\dot{3}$，结束时是四度 $\dot{2}$ — 6；

第二句结束时是五度 5 — 1；

第三句结束时向下跳七度 $\dot{1}$ — 2；

第四句中出现了八度大跳，结束时向上跳两个八度，返回时向下跳四个八度。

就这样，这些旋律中的超乎寻常的越跳越大的大跳，把蚱蜢的

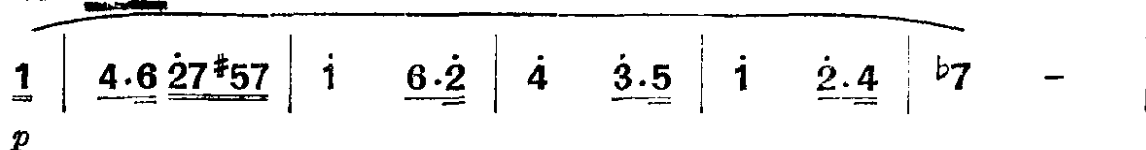
特征——长足善跳，形象地作了勾划。

作为昆虫，蚱蜢本来没有什么鲜明的性格，然而作曲家却用人性化的方法，写它们“耀武扬威”的游行。鉴于生活中的游行场面总是吹着军号、奏起进行曲，所以这里又用了分解和弦构成的 3 5 1，3 1 5，1 5 3 等军号般的音调和雄赳赳、气昂昂的进行曲体裁。这些特点除第一部分 a 外，同样也存在第二部分 b 中：

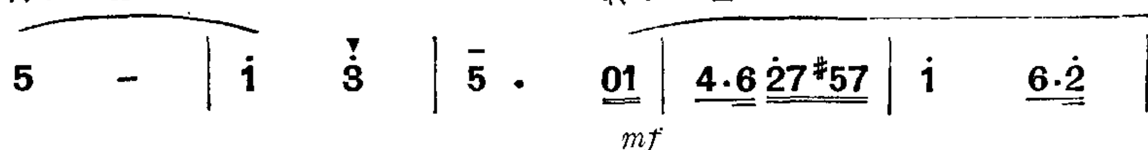
例 1005

1＝♭B $\frac{2}{4}$

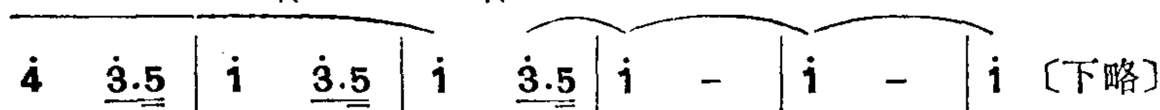
稍慢一点



转 1＝♭A　　　　转 1＝♭E



转 1＝♭D　　转 1＝B

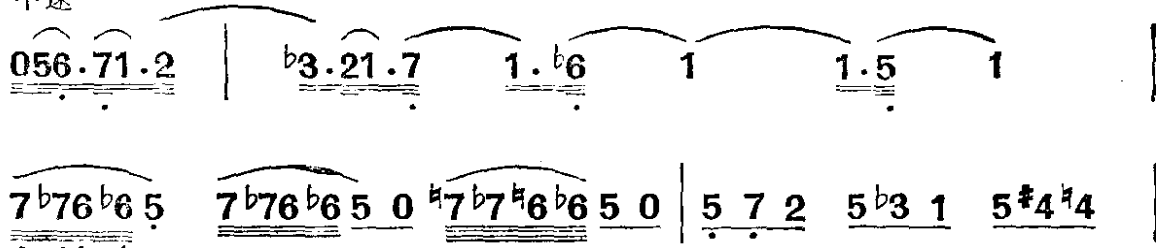


当然，所调蚱蜢的游行，这纯粹是童话，幻想性的内容，因而作曲家又连续不断地转了很多调，用频繁的调性变化造成奇幻的景象。上面短短十多个小节中，我们看到接触了 ♭B、♭A、♭E、♭D、B(＝♭C)这么多的调性。

在柴科夫斯基第四交响曲第一乐章的副部中，有一个主题，著名的音乐评论家格罗什曾称它为“音乐的蚱蜢”。这支单簧管吹奏的曲调，同上述«蚱蜢的游行»一样，也带有连续的、有弹性的附点节奏，并且曲调的音程也不断扩大，由级进逐渐变成跳进：

例1006

1=♭A 9/8



♭3 0 0 〔下略〕

两首乐曲具有接近的外表，是否形象内容也一致呢？在第四交响曲中，这支曲调是在三拍子的舞曲伴奏背景上奏出的。作曲家在这部深刻反映时代矛盾和个人命运的作品中，对这个副部主题曾作过说明："避开现实，沉醉在幻想中不是更好吗？"这里轻快的带有舞蹈性质的节奏，仿佛是人们在严峻的生活中对往昔舞会的愉快回忆和对美好前途的憧憬。它和前面"凄凉和失望的心情愈演愈烈"的主部主题构成强烈的对照，渲染了作品的悲剧色彩，这是对主观情绪的深入刻划，并没有对客观具体事物作什么描绘。可见，柴科夫斯基在写这段音乐的时候，恐怕压根都没想到什么蚱蜢。而拉罗什的所谓"音乐的蚱蜢"也并不是指自然界的昆虫蚱蜢，只是对旋律外形所作的一种幽默的譬喻。

在音乐中描写昆虫，最多的恐怕还要算蝴蝶。蝴蝶以它美丽的翅膀、鲜艳的色彩、活泼的性格和温顺的形象而惹人喜爱。不但少年儿童喜欢，成年人也喜欢，作曲家也被它引起浓厚的兴趣和强烈的创作欲望。十九世纪以来，作曲家们各具匠心，用音响描绘了姿态万千、色彩缤纷的各种蝴蝶，构成了一幅堪与我国滕派蝶画相媲美的《百蝶图》。

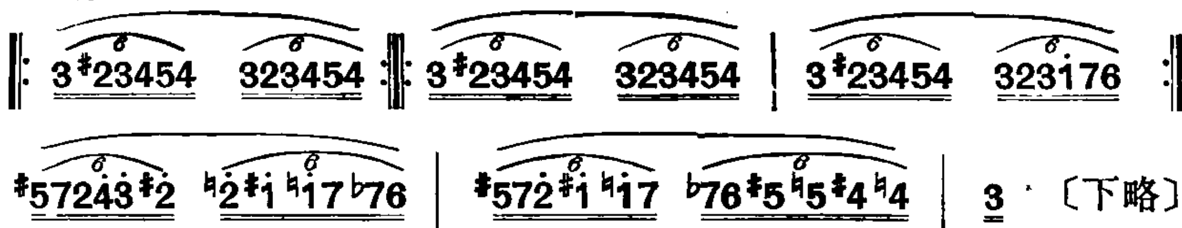
美术中画蝶，我国在唐朝就已达到相当高的水平，督造滕王阁的唐高祖李渊第十四子滕王之婴，是代代因袭至今的滕派蝶画的始祖。当今滕派蝶画的唯一传人是开封画院的佟拙翕先生，他可

以画蝶五百余种而姿态各异。有的似飞，有的如舞，有的若起，有的象落，有的欲飞不飞、欲落不落，有的似斗非斗、似恋非恋，都画得维妙维肖、活灵活现。这些栩栩如生、脱纸欲飞的彩蝶在我们欣赏描写蝴蝶的音乐时，很能启迪我们的音乐想象力。



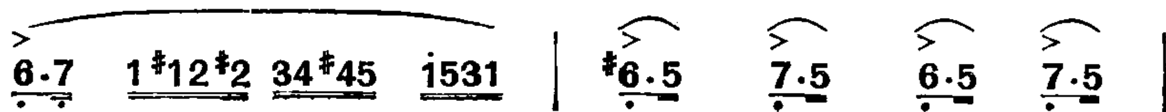
和美术中一样，音乐中的蝴蝶也是丰姿多采的。拉瓦赖创作的钢琴独奏曲《蝴蝶》，利用速度很快的逸转性音调，描写了盘旋飞翔，忽起忽落的蝴蝶：

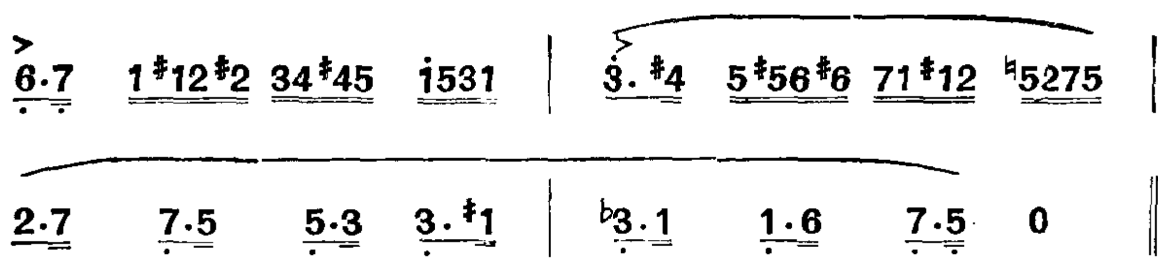
例 1007



格里格的钢琴曲《蝴蝶》，不限于外表的模拟，在描写彩蝶纷飞舞翩跹的形体同时，还着意刻划蝴蝶温文尔雅的性格特征：

例 1008



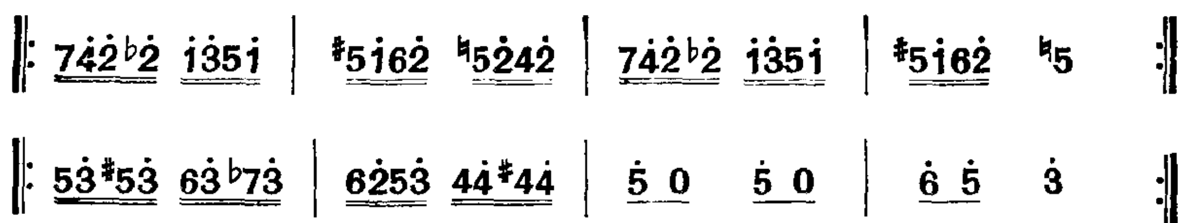


舒曼的钢琴套曲《狂欢节》中的第九曲《蝴蝶》，轻巧纤细，生动洒脱，富于幻想的情趣：

例 1009

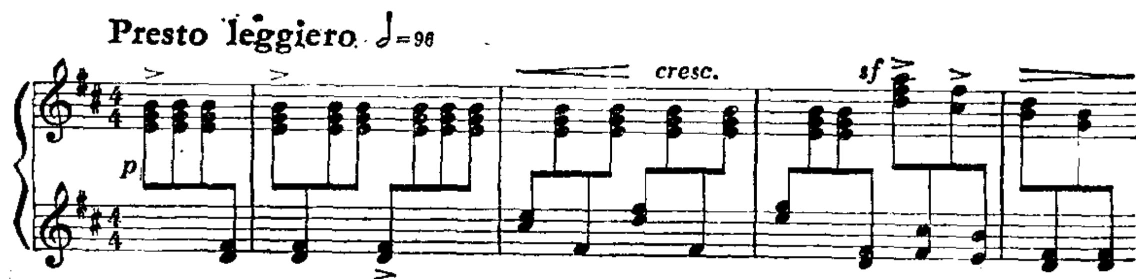
$1={}^{\flat}B\ \frac{2}{4}$

极快 ♩=152



中国作曲家在涉猎蝴蝶的作品中常常突出人的因素。丁善德的儿童钢琴组曲《快乐的节日》第二段《扑蝴蝶》，巧妙地运用了托卡塔和谐谑曲的体裁，利用持续的同音反复，固定的不协和和弦’时断时续的节奏，忽强忽弱的节拍重音，忽隐忽现的旋律片段，在描绘低回盘旋、振翅飞舞的蝴蝶同时，也刻划了儿童嬉戏追逐蝴蝶的生动场面，仿佛孩子们瞄准了蝴蝶扑上去，一下、二下……唉！没扑着。抬头看，哟！蝴蝶还在头顶上盘旋呢！这里，儿童们无忧无虑、兴高采烈的心情，得到了生动的体现：

例 1010



在刘福安的钢琴曲《采茶扑蝶》中，更是强调了人的表现，这里实际上没有直接的蝴蝶的形象描写，只是在揭示采茶姑娘欢欣喜

悦的心情的同时，在载歌载舞的轻快的快速节奏音型中，间接地有蝴蝶形象的暗示：

例 1011

1＝C $\frac{2}{4}$

愉快地、活泼地

‖: 6 5 | 3 5 6 5 | 6·5 6 0 | 6 5 | 3 6 5 2 | 3·2 3 0 :‖
mf

6·5 6 0 | 3·2 3 0 | 3 5 3 5 | 5 3 2 | 1 6 1 | 2 － |

5 65 3 2 | 1 1 2 0 | 1 3 2 0 | 1 6 1 21 | 6 － | 〔下略〕

这样的蝴蝶形象只有在听众欣赏音乐时，主观能动的想象中产生，就象下面一段美术故事片中通过画蝴蝶表现花香一样：相传，在宋朝曾经以《踏花归去马蹄香》为题考画。画面怎么表现香味？这可难坏了众考生，他们有的画一骑马人手持花枝，有的画一走马，蹄沾花瓣，有的……，但都落选了。只有一人画法独特，画面并不见花，只描了几只蝴蝶，追逐马蹄，却一举夺魁，中了"状元"。当然，他的画面上并没有也无法画出香味的，但是通过蝴蝶追逐马蹄的描写，懂得赏画的人，通过主观能动的想象，就能够"闻"到"马蹄香"了。

应该说明，这种主观能动的想象，赏画时必须以画面为基础，听乐时必须以音乐为依据，不能单凭标题牵强附会，更不能凭空臆想。

肖邦有一首 ♭G 大调练习曲，人称《蝴蝶练习曲》：

例 1012

1＝♭G $\frac{2}{4}$

快板 ♩＝112

334♯4 5565 | 112♯2 33♮43 | 66♯67 1171 | 2232 2234 |

334♯4 5565 | 112♯2 3343 | 66♯67 1171 | 2232 1 0 | 〔下略〕

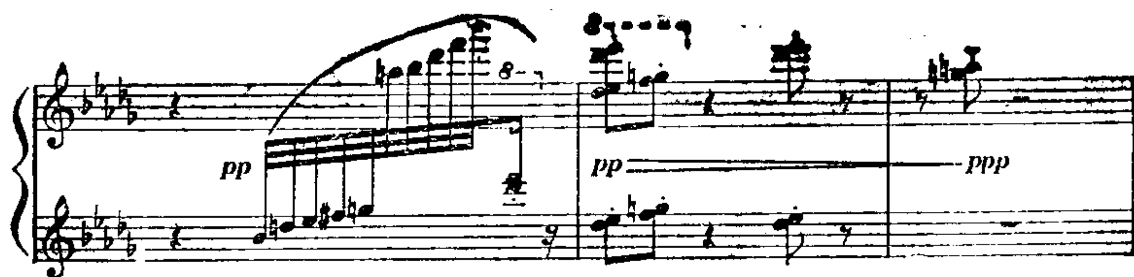
其实这首曲子只是一首快速度的练习曲，肖邦的本意并不是要写什么蝴蝶，但却由于乐曲很轻快、温柔，又有旋转性的音调，接近描写蝴蝶的写法，因而人们加了这个别称。

至于舒曼的作品第二号钢琴套曲《蝴蝶》对这首作品内容的理解，更不能根据标题，望文生义。听完全曲十二段，根本找不到什么蝴蝶的踪影。实际上，它写的是一个热闹非凡的化装晚会的各个不同场面。作曲家为什么要取名《蝴蝶》呢？拿他自己的话说："我的蝴蝶是艺术家的乐思，它们急速地从我的想象中产生出来，向四面八方飞去。"可见，这首乐曲的标题《蝴蝶》，其真实含义，只是象征热情奔放而已。

不同于现实主义、浪漫主义写法，印象主义作曲家笔下的昆虫形象，别有一番风趣。如下面一段印象派作曲家拉威尔描写昆虫的作品：

例 1013

Très léger



这是拉威尔钢琴套曲《镜子》中的第一段《飞蛾》，这套乐曲为什么取名《镜子》？作者并不是要表现生活中照影用的玻璃镜子，其用意只是说明这套乐曲象镜子一样反映一些事物。

印象派反映事物常抓取事物的色彩变化及瞬息性的形象。这一段飞蛾，正发挥了印象派的特长，描写了夜色朦胧中飞蛾围着火光飞转的形象。乐曲开始就很活跃，旋律线起伏很大，和声色彩很丰富。随着快速上行的音阶进行，仿佛飞蛾向上直飞，突然，音乐嘎然而止，好象飞蛾遇到什么障碍，停下来了……又抖动一下翅膀，又……。飞蛾展动着五彩缤纷的双翅，它那上下翻飞的形象，在模模糊糊中隐约可见，在朦朦胧胧中依稀可辨。

描写昆虫的乐曲一般都是器乐小品，但也有写成大型套曲形式的，例如拉凡姆的《昆虫之歌》组曲就是由分别描写牛虻、萤火虫、蚱蜢、蝉、蟋蟀、蝴蝶的许多段落构成的。而法国作曲家鲁塞尔的《蜘蛛的盛宴》更是一首专题描写昆虫的交响组曲。

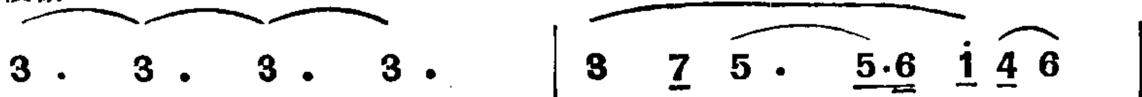
这是作曲家读了法国昆虫学家法布尔的《昆虫生活之研究》和梅特尔林克的《蜜蜂的生活》后受到启发而创作的，它描写了昆虫之间“弱肉强食”的斗争。勤劳的蚂蚁、美丽的蝴蝶、勇敢的螳螂、短命的蜉蝣，最终都没有逃脱毒手，成了蜘蛛盛宴上的美餐。

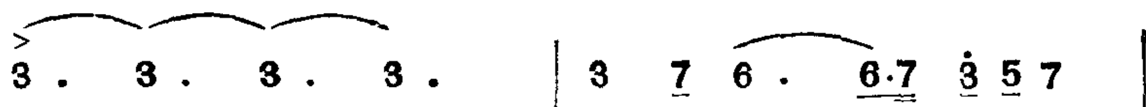
全曲共五个乐章，第一乐章前奏曲，揭示了全曲的典型环境和背景。这是一个夏天的午后，由长笛奏出的主题，充满了安宁、恬静的气氛：

例1014

1=G $\frac{12}{8}$

慢板

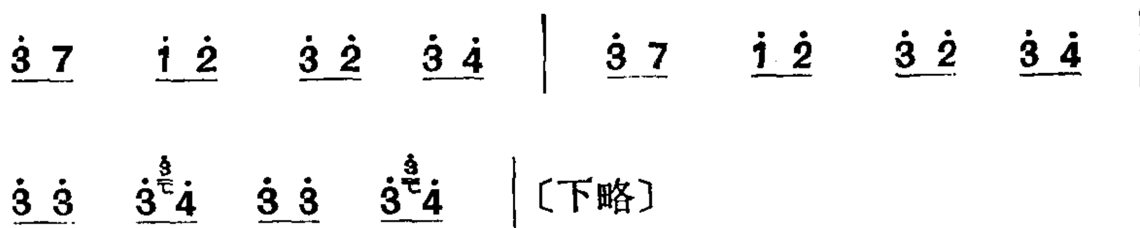




与此相对比，小提琴奏出的蜿蜒半音下行的乐句和弦乐震音背景上圆号奏出的上述长笛主题，充满了不祥之兆和凶险的预感。形象地表明贪婪的蜘蛛正张开大网，虎视眈眈地等待捕猎物的落网。

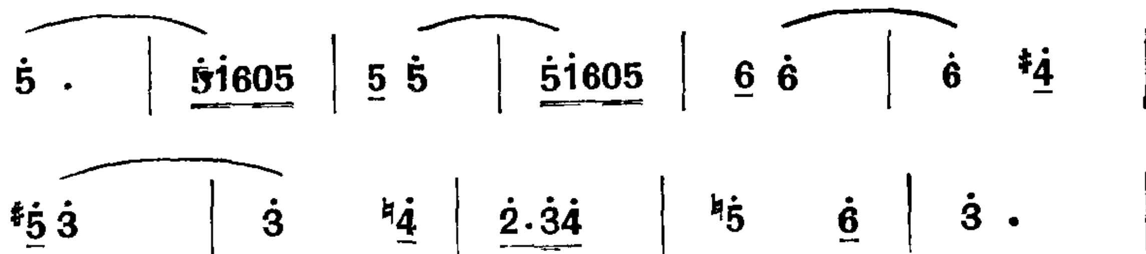
第二乐章是《蚂蚁的出场》，这是一段节奏性很强、生气勃勃的音乐，描写一群勤劳的蚂蚁正在寻找食物：

例 1015



第三乐章是《蝴蝶的出场、舞蹈及死亡》，在大提琴伴奏下，长笛吹出了下面的主题：

例 1016

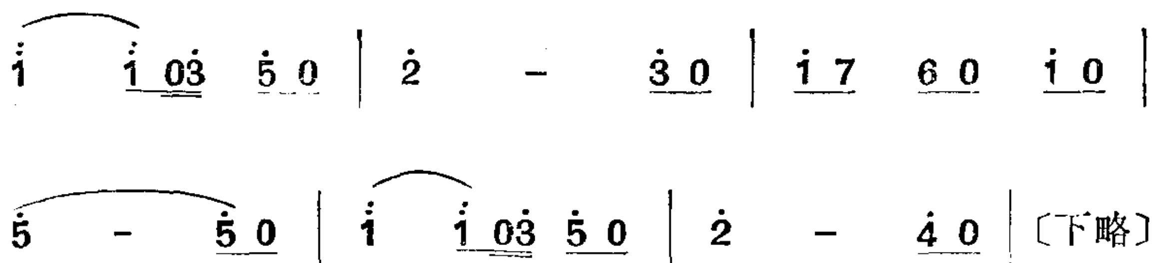


这是美丽、单纯而不谙世故的蝴蝶在无忧无虑地舞蹈，可是在蜘蛛甜言蜜语的诱惑下，正一步一步走入险境，终于落入了蛛网，成了蜘蛛的美餐。

第四乐章是《蜉蝣的孵化与舞蹈》，蜉蝣的生命虽然那么短暂，可是它们却仍然那样充满着生活的信心在舞蹈：

例1017

1＝D $\frac{3}{4}$



第五乐章是终曲《蜉蝣的送葬》:太阳慢慢西下,这些小生物都进入死亡的行列,在沉重的步伐、哀痛的音调、葬仪进行曲的节奏伴随下,英国管奏出了悲歌的主题,哀悼这些小生物的逝去。夜幕逐渐降临,第一乐章长笛主题的再现,使人们沉浸在黑夜迷濛的沉寂之中。

《蜘蛛的盛宴》用拟人化的手法,使昆虫充满了人的感情,因而,自一九一三年初次上演,八十年以来一直深受音乐爱好者的欢迎,成为二十世纪昆虫音乐中的珍品。

第十一章　天　　鹅

——兼谈音乐中的“宾”和“主”

“洁白的天鹅，
你悠然自得，
从不轻易地唱歌，……
徒自把绝响在心中隐藏，
你面向着死亡才放声地歌唱！
以歌声谐和，
将生命弃舍，
你临终高歌，
啊，纯洁的天鹅！”

——易卜生

天鹅虽然也是动物，可是人们总是对它另眼相看。这不单是因为天鹅羽毛洁白、体态优美，似乎更有一些高雅的品性惹人喜爱。

传说天鹅忠于爱情。一旦雌雄配偶，就终生相伴、忠贞不渝。据牧民相告：“一年深秋，一群天鹅南迁，唯有一只雄鹅踌躇不前。原来由于雌鹅夭折，雄鹅终日伫立，不忍离去。待三天后，雌鹅遗体被人取走，才一步三回首地悻悻离去。第二年春天，它又来此肃立默哀。”

传说天鹅严于纪律。群鹅聚居，单栖的天鹅就担任警戒，一旦发现敌情，便引颈高鸣，通报同伴回避，而自己却往往躲避不及，为敌所伤。

传说天鹅从不轻易歌唱，常把绝响在心底深深埋藏，但是一旦

面临死亡，它却引吭高歌，放声歌唱。

大概由于这些传说，多少年来，人们总把天鹅作为美好的形象来歌颂，作为崇高的象征来赞扬。的确，天鹅是受之无愧的。在艺术家的心目中，天鹅以它洁白无瑕的羽毛、端庄挺俊的体态而成为美的化身；以它忠贞不渝的爱情，成为情操高尚的象征；以它舍己为人的自我牺牲精神，成为高风亮节的代称；以它临终前的引吭高歌，成为面对死亡、无所畏惧的典型。

恐怕也是这些传说，孕育了作曲家对天鹅的美感，丰富了作曲家对天鹅的想象。他们把天鹅拟人化地作为纯洁、崇高、典雅，端庄的象征，在音乐中对这些优美的品性加以歌颂。

不同于别的动物，在作曲家笔下的天鹅，并不是动物园中一般的飞禽，它们往往具有人的崇高，善良的优美品性，充满人的真挚、深沉的丰富感情。因此，音乐中的天鹅形象大多是人性化了的形象。有趣的是，许多歌剧（如里姆斯基-科萨科夫的《萨丹王的故事》）和舞剧（如柴科夫斯基的《天鹅湖》）中的天鹅，她们本来就是受魔法禁锢的善良的公主或美丽的姑娘。

当然，音乐中的天鹅形象还是多种多样的。世界音乐宝库中有许多描写天鹅的经典名作，它们塑造的天鹅形象都匠心独运、各具千秋，而且表演形式多种多样。

在众多的描写天鹅的名曲中，最受音乐爱好者欢迎、最通俗易懂的恐怕要数圣-桑的器乐小品《天鹅》。这是管弦乐组曲《动物狂欢节》中的第十三曲，由大提琴独奏，钢琴伴奏。

作曲家是怎样写天鹅的呢？天鹅的一般性格特征，上面已介绍过，圣-桑当然可以写出这些，但是怎样表现天鹅的造型形象呢？这就要费一番周折了。

懂美术的同志知道，在绘画中是讲“宾主”的，它讲究在布局构图中，区别主次，突出主体。在我国古典诗歌中也有这种手法，明清之际的思想家、文学家王夫之在《姜斋诗话》卷二中说：“诗文俱有宾主。无主之宾，谓之乌合。”

在上章我们讲了音乐中的“情”和“景”，王夫之就是以情景分

宾主的，他认为以情为主，以景为宾，即以作家的主观情意为主，诗中的客观景象为宾。

这种情况在音乐中也常可看到。如我们欣赏李斯特的《瓦连士塔德湖》或肖邦的《船歌》，可以清楚地区别出乐曲音型化的背景是描写水上风光，而曲调则表达了作曲家的主观感受，即伴奏是景，曲调是情，情为主，景为宾。

圣-桑的《天鹅》也是运用这种手法，乐曲是分宾主的，钢琴的伴奏部分是宾，是写景，即乐曲的背景，大提琴的曲调部分是主，是写情，即天鹅的感情。

在伴奏部分，从乐曲序奏开始，就出现了轻柔、透明的钢琴分解和弦伴奏音型：

例 1101

1＝G $\frac{6}{4}$

小行板

3531 3531 3531 3531 3531 3531 |

pp 〔下略〕

1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 |

清彻、明亮的音响，不由使人想起碧波荡漾、水光粼粼的湖面。在这背景上，大提琴奏出了天鹅的主题：

例 1102

1＝G $\frac{6}{4}$

轻盈而优美的小行板

1 7 3 6 5 1 | 2 - 2 3 4 - 0 |

6 - 7 1 2 3 4 5 6 7 | 3 - - 3 0 0 0 |

1 7 3 6 5 1 | ♯2 – 2 3 ♯4 – – |

7 · ♯1 ♯2 3 ♯4 5 6 7 ♯1 ♯2 | 5 – – 5 0 0 0 |

5 3 1 6 7 1 | 5 – 5 6 7 – 0 |

4 2 ♭7 5 6 7 | 4 – 4 5 6 – 0 |

6 2 3 4 – 5 6 | 7 – – 6 – 0 |

6 2 3 ♯4 – 5 6 | ♭7 – – ♮7 – – |

1 7 3 6 5 1 | 2 – 2 3 4 – 0 |

6 – 7 1 2 3 4 5 6 7 | 3 – – – – – |

3 2 6 1 7 4 | 6 5 1 2 3 1 |

mf

rit.

3 – – 4 5 3 | 6 – – 6 7 5 |

Lento

a tempo *rit.*

1 – – – – – | 1 – – 1 0 0 0 ||

pp

从容舒展的旋律刻划了天鹅昂首遨游、端庄娴静的神态，在诚挚的感情中，隐约流露出几分愁意。

喜欢追根究底的音乐爱好者可能会问：这首乐曲中，背景是水，主体是情，然而乐曲的标题是«天鹅»，怎么没有确切的天鹅形象呢？让我们还是用诗歌来说明吧！清代诗人江湜在«彦冲画柳燕»一诗中说："柳枝西出叶向东，此非画柳实画风。风无本质不上笔，巧借柳枝相形容。"风是画不出来的，但是通过柳枝的动态，可以使人感到风的存在。同样，在音乐中，天鹅也是无法造型的，但是通过碧波荡漾的湖面，加上端庄、真挚的神情，也可以使人感到栩栩如生的天鹅遨游湖面的形象。

圣-桑的«天鹅»一经发表，迅即广泛流传，近百年来，除大提琴独奏外，还被改编成钢琴、小提琴等其他乐器的独奏曲。此外，根据此曲编演的芭蕾舞«天鹅»或«天鹅之死»也都深受观众欢迎，它的舞台形象也可帮助我们进一步领会乐曲的形象。



柴科夫斯基舞剧«天鹅湖»中的天鹅形象与圣-桑的«天鹅»则有所不同。

这部舞剧中代表天鹅的主题在第二幕开始处才正式出现。它的伴奏部分也是描写碧波荡漾的水面，但不象圣-桑的天鹅在阳光灿烂的水面上，而是在朦胧暗淡的月光下，所以这里背景用小调式（b小调），由竖琴奏出：

例 1103

1＝D $\frac{4}{4}$

中板

(双簧管) 0 0 0 0 | 3 － 67 12 |

(竖　琴) 6 36 1 36 1 63 1 63 | 6 36 1 36 2 46 2 46 |

mf

3 · 1 3 · 1 |

6 36 1 36 1 63 1 63 | 〔下略〕

代表天鹅的主题由双簧管演奏，它的形象温柔而带有恳求的神态、优雅而兼有凄切的气氛，按照剧情，这天鹅本来就是公主变的，所以她完全是人性化的天鹅形象，充满了人的丰富感情：

例 1104

1＝D $\frac{4}{4}$

中板

3 － 67 12 | 3 · 1 3 · 1 | 3 · 6 16 41 |

pp

6 － 62 17 | 3 － 67 12 | 3 · 1 3 · 1 |

3 · 6 16 41 | 6 － － 6 | 7 1 2 34 |

5 · 43 45 | 6 · 54 56 | 7 · 63 176 |

7 1 2 34 | 5 · 43 45 | 6 · 54 56 | 〔下略〕

舞剧《天鹅湖》中另一首广泛流传的《四只小天鹅舞曲》也是人性化的形象，更准确地说，这是儿童化的、童话中的天鹅形象。

粗笨的大管吹着低沉而轻快的伴奏：6 3 6 3 6 3 6 3 | 6 3 6 3 6 3 6 3 | 在上面奏出带有同音反复和复附点节奏，交替使用断音和连音奏法的旋律：

例 1105

1＝A $\frac{4}{4}$

中等的快板

0 1 1 1 1·71 2 1 | 7 2 2 2 2·123 2 | 1 3 6 ♯5 3 － |

3 3 6 ♯5 3 － | 3 1 1 1 1·71 2 1 | 7 2 2 2 2·123 2 |

1 3 6 ♯5 3 － | 3 3 6 ♯5 3 － | 3 3 3 3 3 3 6543 |

2 3 4 ♯1 2 | 2 2 2 2 2 2 5432 | 1 5 7654 3 7 2176 | 5〔下略〕

奏法的对比，节奏的对比，加上木管乐器和中提琴上下呼应的音色对比，这些因素增添了乐曲幽默、诙谐的情趣，表现了类似儿童的天真活泼和调皮淘气的神态。

在芬兰作曲家西贝柳斯笔下的《土奥涅拉的天鹅》又是另一种完全不同的天鹅形象。是一种悲惨而又凄凉的天鹅。

西贝柳斯的《土奥涅拉的天鹅》是一首闻名世界的乐队传奇曲。它原是《卡列瓦拉》组曲的第三乐章。

和一般写天鹅的作品一样，乐曲一开始先描写天鹅的背景—“河流”，这个河流不是一般的碧波荡漾的水面，按作曲家的标题说明：“土奥涅拉是死亡的国土，芬兰神话中的地狱，一条水流湍急的黑色三叉大河围绕着它，河上庄严地浮游着在唱歌的土奥涅拉的天鹅。”为了描写地狱和黑河，作曲家用加弱音器和分得很

细的十七个弦乐声部演奏长时值的暗淡的小三和弦，造成阴森、幽暗、悲惨、凄凉的气氛。

在这背景上，英国管的独奏始终代表天鹅悲惨的歌声，其下面，大提琴和中提琴的上行旋律似乎是地狱中发出的一线幽光：

例 1106

1＝C $\frac{9}{4}$

很慢的行板

(英国管) 5 － － － － － 4 54 ♭7 1 | ♭2 － － － － － 2 － ♭3 | 4 － － － － － 4 － － | 4 － － － － － 0 0 0 |

f p

(大提琴))0(|)0(| 4 － － 6 － － 6 ♭7 ♭2 | 4 － 6 6 ♭7 ♭2 4 0 0 |

p

(小提琴) #4 – – #4 – ♮3 #2 3 4

(大提琴))0(

5 – #4 ♮2 – 3 4 – –

0 0 0 0 0 0 #4 – –

4 – – – – – 4 – –

#6 – – 6 7 2 #4 #6 7 2 #4

(英国管) 6 – – – – – 5 65 1 2

f *dim.*

(大提琴) 6)0(

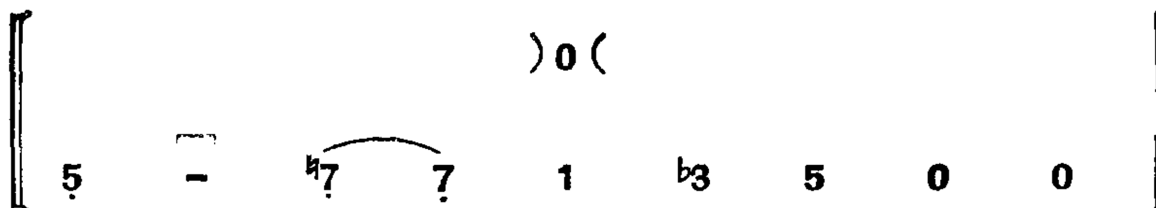
♭3 – – – – – 3 – 4

)0(

5 – – – – – 5 – –

5 – – 7 – – 7 1 ♭3

mf



这幽光把河流中的旋涡照耀得五光十色，急流冲击着死亡之国的陡峭的海岸，使阴冷的恐怖气氛笼罩着一切。

音乐逐渐发展到高潮，河水激起了波浪，“歌声”更加悲惨，弦乐也唱出了一支悲歌：

例 1107

1=G $\frac{9}{4}$

如歌地

6 – – 7 6 2 2 3 2 |

6 – – 6 5 6 4 6 7 |

2 – – – – – 6 – – |

7 – – 7 ♯1 2 3 7 3 |

cresc.

4 – – 7 7 ♯1 2 6 ♭7 |

f

6 – – – – – 6 – – | 〔下略〕

poco dim.

天鹅仍在发出微弱的歌声：

例 1108

1=G $\frac{9}{4}$

(英国管)

3 – – | 3 – – – – – 3 – – |

ppp

3 – – #4 3 6 6 7 6 |

3 – – 3 2 3 1 3 #4 |

6 – – – – – 3 – – | 〔下略〕

这时，弦乐的伴奏部分别出心裁地用弓杆演奏，暗示天鹅正在抖动虚弱的翅膀，气氛更为阴郁。最后，乐曲以大提琴的上行旋律安静地结束，好象那微弱的幽光在悄悄地逝去。

在音乐作品中，以"天鹅"作标题的挺多，但这些乐曲不一定真写了天鹅，我们欣赏这样的音乐，重要的是注意音乐本身的写法，不能单凭标题，望文生义，牵强附会地理解。

二十世纪德国作曲家亨德米特有一首著名的中提琴协奏曲，标题称作«天鹅舞»。(也有译作«天鹅转子»的）但是就象舒曼的钢琴套曲«蝴蝶»并不是描写蝴蝶一样，这首协奏曲同天鹅也没有什么联系。只是因为第三乐章引用的民歌主题原来有«天鹅舞»的标题，才有此名称。

舒柏特有一部声乐曲集，名称也叫«天鹅之歌»。但是全集所有十四首歌曲同天鹅都毫无关系。既然如此，为什么又叫«天鹅之歌»呢？

原来，这是由于传说天鹅平时是不唱歌的，但在临死前却要放

声歌唱一番，因此音乐界常把作曲家最后一部作品称为《天鹅之歌》，把表演家最后一次演奏、演唱称为《天鹅之声》，甚至连制作家最后作的小提琴也称作《天鹅琴》。这部舒柏特的《天鹅之歌》是在他逝世以后，由他的朋友们将他最后创作的一些歌曲汇集出版的，为了说明这是最后一批作品，所以加上了《天鹅之歌》的标题。

当然，名符其实地歌唱天鹅的歌曲还是很多的，民歌中有，艺术歌曲中也有。

下面是一首德国民歌。

例 1109 《天鹅呵，请来当客人》：

1＝F $\frac{4}{4}$

安详地

1 345 5 | 5 432 2 | 1 712 2 |
1. 飞 过那山 谷， 越 过那丘 陵， 矫 健的天 鹅
2. 她 们的双 翅， 瑟 瑟地作 声， 飞 得离太 阳

3 212 – | 1 345 5 | 5 432 2 |
在 飞 行。 雪 白的翅 膀， 多 么地耀 眼，
那 样 近。 人 人都羡 慕， 个 个都称 赞，

1 712 2 | 1 767 – | 7767 1 1 |
飒 爽 英 姿 跨 长 空！ 但愿她们飞 回
做 一只天 鹅 多 幸 运！

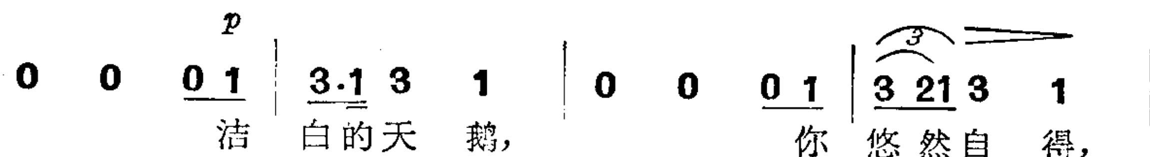
2 123 3 | 4 323 1 | 217 1 – ‖
故 乡的海 滨， 重 新又停落下来 当 客 人。

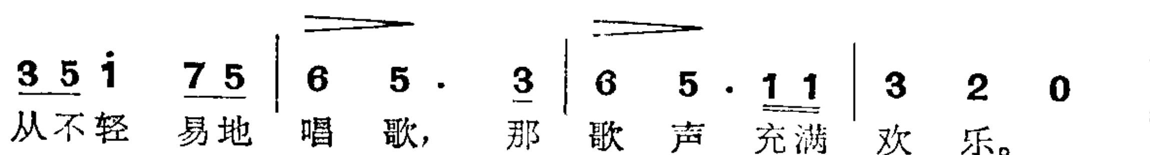
在艺术歌曲中，最出色的可以算挪威作曲家格里格的独唱曲《天鹅》。这首歌曲的词作者是挪威著名的大文豪易卜生。正如前面所讲，这里歌颂的天鹅并不是动物园里的禽鸟，它是作者的理想，甚至可以说是诗人和作曲家自己的化身，他们借天鹅歌颂了出污泥而不染的精神和洁身自好的情操，赞美天鹅平时把歌声在心底深深埋藏，但是面对死亡却不惜放声歌唱的高风亮节。

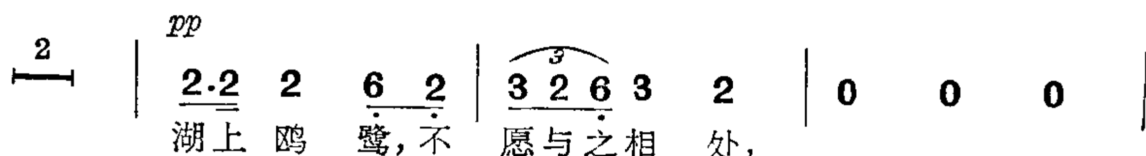
例1110 《天鹅》：

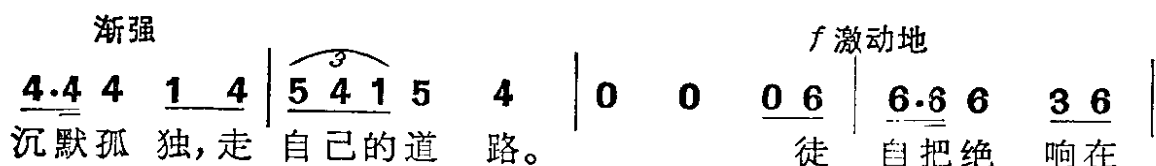
1＝F $\frac{3}{4}$

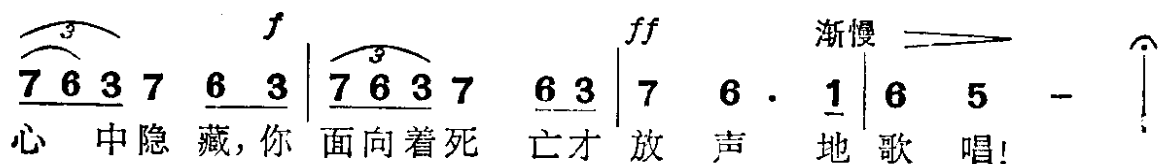
很好保持的行板

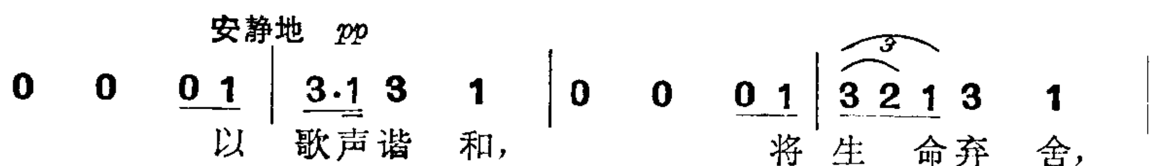


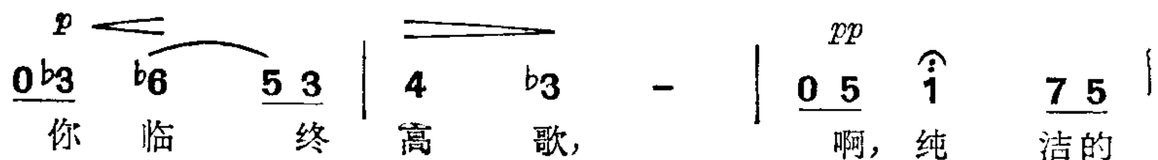


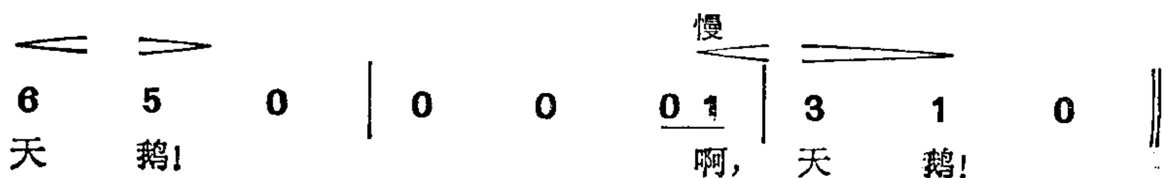












文艺作品常常描写善与恶、美与丑的斗争。在这类作品中，艺术家常用天鹅作为善的化身、美的象征，热情地歌颂善战胜恶、美战胜丑。音乐中也有这样的范例，如里姆斯基-科萨科夫交响音画《三奇迹》中的第三个奇迹。这个奇迹描写了天鹅公主在解除魔法的禁锢以后，由飞禽逐渐恢复人形，即由天鹅变成公主的奇幻过程。作曲家巧妙地调动各种音乐表现手段，描绘了这个美妙的场面。

作曲家描写天鹅变成公主这个过程，是分三个阶段进行的。三个阶段都贯穿着一个特定的公主主题，由这么几个简单的音符组成：5 1 2 3 | 4 3 2 | 5 - |。欣赏这三个阶段的音乐需要随时注意这个主题的变化情况。

第一阶段：这里同《天鹅湖》中的天鹅比较接近，也是在碧波如镜的湖面上天鹅在遨游，也是用竖琴奏出分解和弦描写碧波荡漾：

例 1111

1=C $\frac{3}{4}$

行板　从容不迫

pp

| 057 257 2 | 0#46 #1#46 #1 | 0b5b7 b2b5b7 b2 |
| 6 - - | 6 - - | b6 - - |

| 04b6 14b6 1 |
| b6 - - |

在这背景上，双簧管奏出天鹅的主题：

| 1 - 7 1 | 5 - - | 6 - #5 6 | 3 - - |，

随即听到小提琴独奏公主的主题，但是加剧了节奏对比，出现快速

的三十二分音符和高音区的颤音：5 5 5123 4·32 | 5 – –
这种写法使我们感到它还是典型的飞禽形象。

第二阶段：这是描写飞禽变人的关键段落。起初，更多的是飞禽形象，木管乐器此起彼伏地奏出快速的分解和弦音型，宛如天鹅展翅飞翔，引吭歌唱。不知不觉间，公主的主题进来了，这主题一次比一次提高大二度。（1＝C、1＝D、1＝E）开始时，更多的还是飞禽的形象：5 5123 4·32 5 | 5551 6·54 5 |，但是在发展中，逐渐地节奏缓和了、音区下降了，颤音逐渐取消，歌唱性不断加强，人性化的因素在增长：

1＝E
5223 4 54 3 2 | 1 1763 2376 | 1＝♭D 1763 2 3 7 6 | 1＝♭A 5123 4 32 5 |
p

5551 6 54 5 | 到1＝♭A时，这里已经是第三阶段了。听！一个栩栩如生、婷婷玉立的美丽公主已经含情脉脉地站在我们面前。这音乐多么美妙！多么感人！它宣告：公主已从魔法的禁锢下彻底解放，善良已经战胜丑恶，光明终于代替黑暗。这里又听到了公主的主题：

5 1 2 3 | 4 – 3 2 | 5 – – – |
5 5 5 1 | 6 – 5 4 | 5 – – – |，

但已经是一首响彻云霄的胜利凯歌了！

例 1112

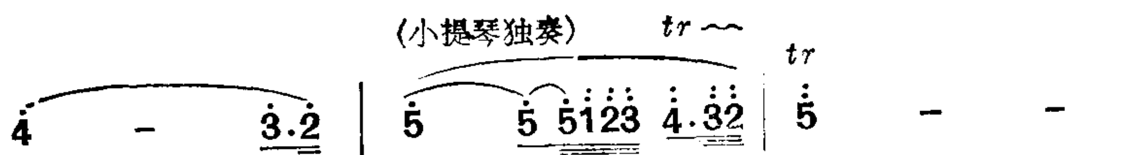
1＝C $\frac{3}{4}$

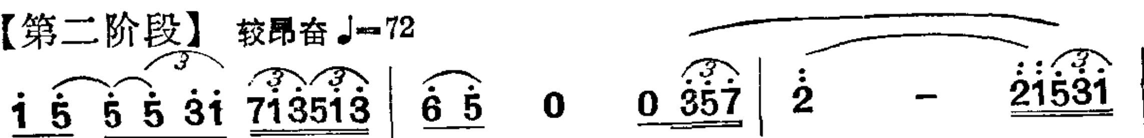
【第一阶段】

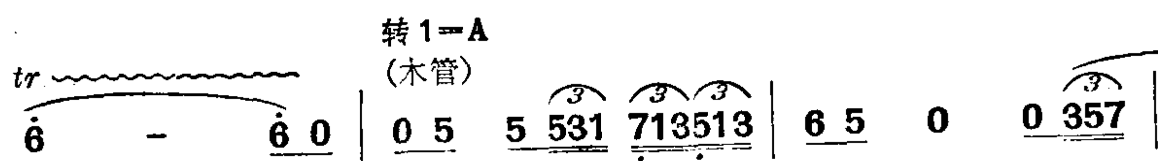
行板　从容不迫　♩＝63

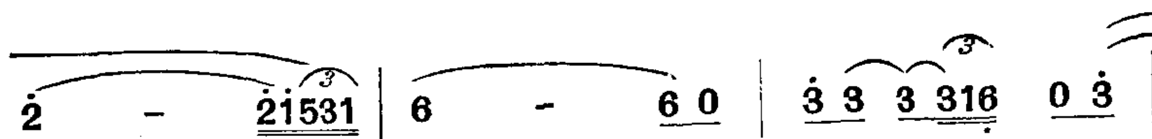
（双簧管）

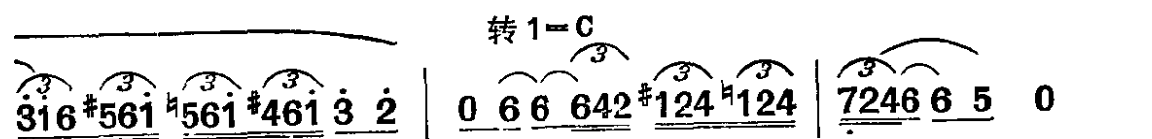
4 序奏 | 1 – 7 1 | 5 – – | 6 – ♯5 6 | 3 – –

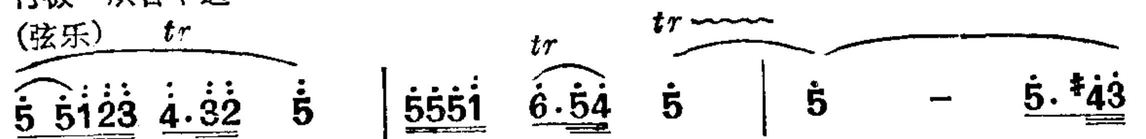

(小提琴独奏)


【第二阶段】 较昂奋 ♩=72

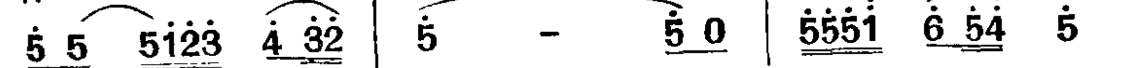

转 1=A
(木管)




转 1=C


行板 从容不迫
(弦乐)


转 1=D

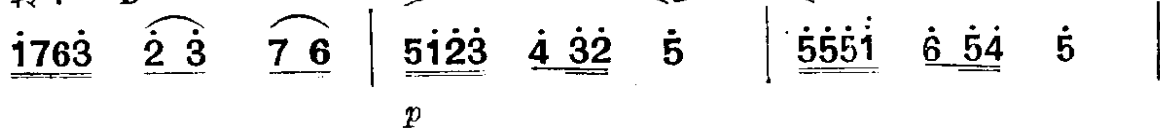
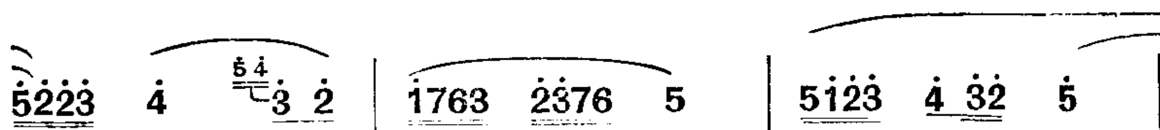
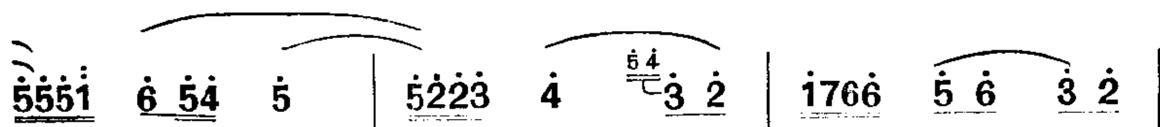

转 1=E



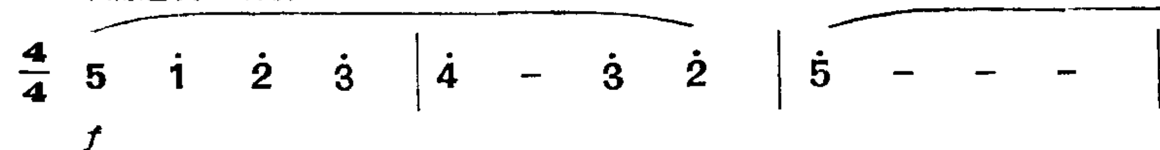
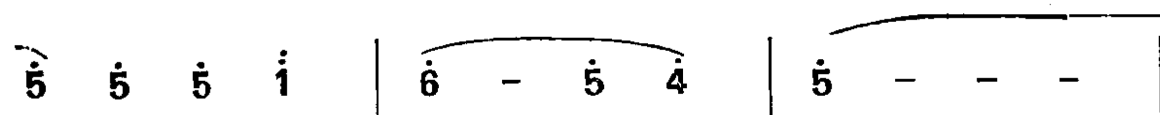
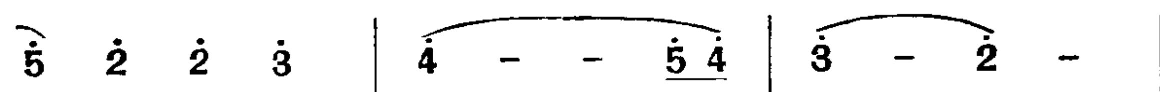
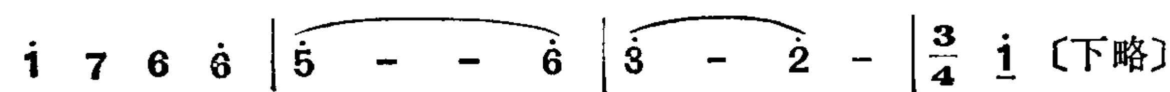
【第三阶段】

转 1＝♭A 慢板 ♩＝50

转 1＝♭D

中庸速度 颂歌

第十二章　音乐肖像画

——兼谈艺术中的"形"与"神"

"心灵美与身体美的谐和一致是最美的境界……。真正懂音乐的人就会热烈地钟爱这样心身谐和的人们，不爱没有这种谐和的人们。"

——柏拉图:《文艺对话集》

提起肖像画，大家知道，这本来是一个美术名词，指的是专门描绘具体人物形象的一种绘画，中外古今都很常见。可是，音乐怎么也有肖像画呢？

道理很简单！这是不同艺术互相影响，互相吸取的结果。我们知道，世界上任何事物都是互相制约、互相作用的，各种艺术也不例外。宋代诗人苏轼评论唐朝王维的作品，曾赞赏他"诗中有画，画中有诗"，因为一身兼为诗人、画家的王维，把诗和画相互渗透，相互结合，因而他的作品，"诗是无形画，画是有形诗"。

在音乐中也是这样，我们常见的音诗、音画，就是音乐取法诗歌，绘画加强"诗情画意"的一种表现。理解了这一点，音乐肖像画也就不言自明了，原来它就是作曲家力求象美术肖像一样，在音乐中重彩浓墨描绘具体人物形象的一种乐曲。

在音乐发展的历史长河中，音乐肖像画的出现，由来已久，远的不说，十七世纪末、十八世纪初，法国古钢琴音乐中，在当时洛可可风格影响下，就出现了大量的音乐肖像画作品，例如当时的作曲家库泊兰、拉莫等人的古钢琴乐曲：《莫尼卡姊妹》、《少女》、《农妇》、《威尼斯女郎》等等。听这些作品很容易使人想起洛可可风格

3 1 4 3 ²³2·1 | 1 · 〔下略〕

这里通过优美的旋律，华丽的装饰音，描绘出一幅举止端庄、温柔典雅的妇女肖像。

维也纳古典乐派时期，这时侯的音乐作品大多反映资产阶级革命上升时期人们共同的意志和一致的愿望，很少表现游离于群众之外而具有强烈个性的人物，所以音乐肖像画性质的音乐，除了在歌剧中用于刻划主角以外，在独立的器乐曲中是很少见的。

可是到了十九世纪，在浪漫主义时期，由于标题音乐的兴起和作曲家力求在乐曲中作到音乐形象鲜明，个性突出，因而音乐肖像画性质的作品又如雨后春笋般大量涌现出来。

这时的音乐肖像画作品比起法国古钢琴音乐作曲家库泊兰、拉莫等人的同类作品，在艺术上有了长足的进步，它们都有笔触洗炼，短小精悍，个性鲜明，生动逼真的特点，往往寥寥数笔，便使人物形象跃然纸上。

例如十九世纪上半叶德国著名作曲家舒曼的钢琴套曲《狂欢节》。这首乐曲作者有个副标题，称为"四个音符的小景"，是一首以德国小城镇阿什(ASCH)的四个字母 ASCH 作音名的四个音，即 6 ♭3 1 7 为主题的自由变奏曲，全曲包含二十段自由变
la、♭mi、do、si

奏，其中有十段分别代表各种不同的人物参加狂欢节，构成了十幅音乐肖像画。每段开头都由包含上述四个字母作音名的乐音开始。

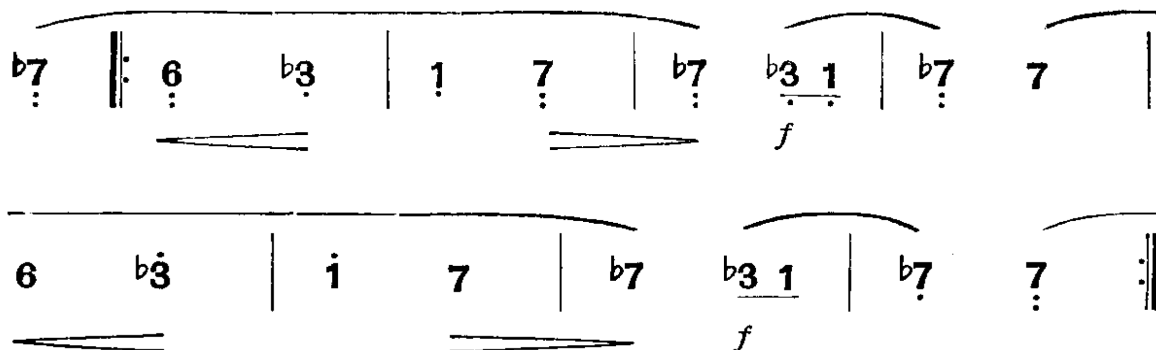
例 1202　舒曼《狂欢节》三个主题动机：

1=C

♭3 1 7 6　　♭6 1 7　　6 ♭3 1 7

这几个音在钢琴的低音部出现时，描绘了笨拙的皮埃罗的肖像：

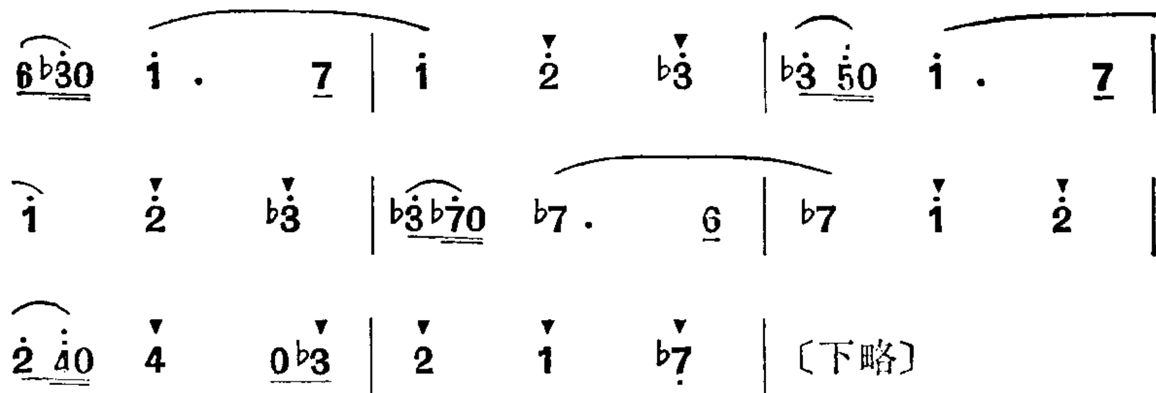
例 1203



这里舒曼只用简炼的手法，把这四个音用弱音和强音的对比，断音与连音的交替，低音的持续音与旋律上的平行六度，就勾划出了皮埃罗可笑的外型和忧郁的神态。

紧接着皮埃罗的是另一个人物阿尔列金的肖像，这首乐曲也是由 6 ♭3 1 7 四个音开始：

例 1204



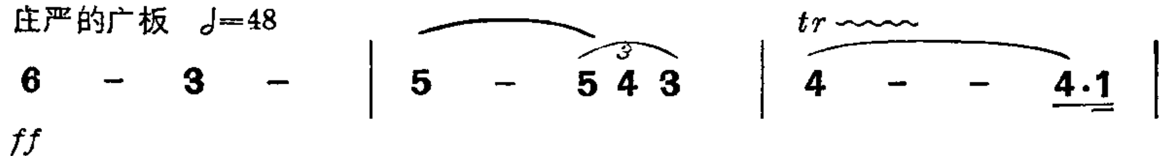
这里，作曲家用旋律音的大跳，弱拍音的加重，连奏后的断奏，使音乐显得十分灵活而富于弹性，塑造了一幅狡黠、机警的阴谋家阿尔列金的形象。

音乐肖像画可以象舒曼《狂欢节》中那样，每一首都是独立的器乐小品，也可以是标题音乐大型乐曲的主题。大型的标题音乐

作品，一般都以一个或数个主题为基础，在此基础上发展成大型曲式。这类主题个性鲜明，结构简练，常代表特定的事物或人物，代表人物的主题往往具有音乐肖像画的性质，能在简短的结构中集中人物的典型特征，帮助听众借助联想把听觉形象转换成视觉形象，产生“听其声如见其人”的效果。如俄罗斯作曲家里姆斯基-科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查达》(《天方夜谭》)，这首乐曲的开始，乐队开门见山，用浑厚的音响奏出了一个威严的主题。

例 1205 《舍赫拉查达》中的暴君主题：

1=G $\frac{2}{2}$



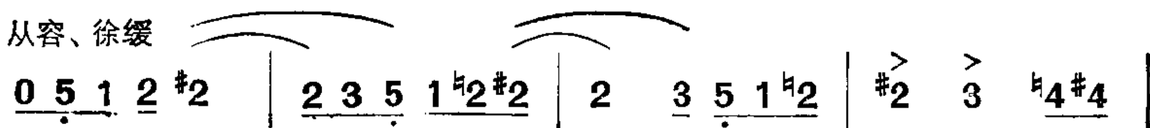


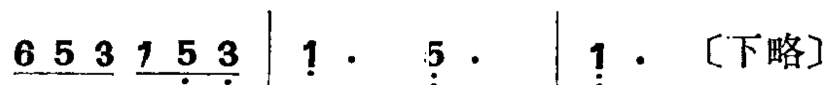
只用寥寥数笔，就刻划出一幅残暴国王沙赫里阿尔的肖像。

德国作曲家理查·施特劳斯写过一首交响诗《梯尔的恶作剧》，主人公梯尔是一个机警、灵敏、佻皮，喜欢恶作剧的角色，作曲家在乐曲开始的主题中，巧妙地运用犬牙交错的节奏、节拍、跌宕起伏的旋律线，在短短几秒钟的瞬间里描出这个捣蛋鬼的肖像：

例 1206

1=F $\frac{6}{8}$





大家知道，各种艺术形式都描写人，都给人画肖像，但比较而

言，美术最擅长。美术界有很多专工人物肖像画的画家，文学比起美术就要困难些，小说中描写人物即使费去成千字的笔墨，也顶不上看一眼美术肖像可以使人一目了然。可是音乐肖像画比文学更要困难得多，文学毕竟可以运用文字概念对人像特征作细致入微的刻划，音乐只有一定音高的声音，不能提供具体概念，更不能出现视觉形象，因此，作曲家创作音乐肖像画可真是绞尽脑汁费尽心机，还往往事倍功半，难以收到预料的效果。

法国作曲家德彪西有一首钢琴前奏曲，标题是“亚麻色头发的女郎”。

例1207 《亚麻色头发的女郎》：

1＝$^{\flat}$G $\frac{3}{4}$

♩=66

5 5 31 6 13 | 5 31 6 13 1 16 | 1 76 5 – |

5 – 6 1 | 2 · 5 3 13 | 2 5 3 6 | 6〔下略〕

这是一幅音乐肖像画小品，通过五声音阶性质的优美的旋律和色彩柔和的和声，可以使我们感受到一个外貌美丽，性格温柔的少女形象，但是她的头发到底是不是亚麻色，还是别的颜色，在音乐中却是很难听出来的。

那末，作曲家到底是怎样在音乐肖像画中描绘人物的呢？音乐肖像和美术肖像是有原则区别的。大家知道，任何艺术作品都既有造型的一面，又有表现的一面，但是在不同的艺术中，有的侧重造型，有的侧重表现。作为造型艺术，美术肖像首先画出面貌、外型、即形似，进一步则要求表达人物性格，神态，即神似，因此，作为美术肖像，贵在神似，不单求形似，作者画意不画形，观者忘形而得意，可是作为表现艺术，音乐肖像却首先要求表达人物的精神，气质和性格特征，进一步才要求尽可能鲜明地塑造人物的外

貌造型。

因此，音乐肖像画描绘人物，首先，从抓取人物的神态、气质和性格特征入手。

俄罗斯作曲家穆索尔斯基根据其好友加尔特曼的美术作品，写了一套钢琴组曲《展览会上的图画》，其中第六首标题是《两个犹太人》，原作画面上有两个犹太人，一富一穷，一个肥胖，神态骄横，另一个羸瘦，气质寒酸。作为两个犹太人，作曲家用音乐暗示其民族特征还比较方便，主要用了特征鲜明的犹太歌曲特有的节奏和包含两个增二度的吉卜赛音阶，6 7 1 #2 3 4 #5 6 但是要直接表现两个人一富一穷，一胖一瘦，却是很难的，这只能根据音乐特点，从表现人物精神气质入手。

作曲家在这里利用强有力的五度音调，抑扬格的动机，频繁的休止符和保持音奏法，刻划了富犹太人的趾高气扬，妄自尊大的傲慢神态。

例 1208 a 《两个犹太人》：

1=♭D 4/4

行板

6 | 30·#23 2 2 0 #5671·6 | 30·#232 1 1 0 #5671 |

f sf sf

2·3 4#5 6 ♭5 4 | #5 43 3··5 3 0 #5671 |

2·3 4#5 6 ♭6 4 | 5 43 3 - 30·6 |

f

3/4 30·#232 1··71 #5 1··71765 | 4/4 1 - - 1 0 |

对另一个犹太人则用弱奏的高音，奏出颤音的反复及其蜿蜒下行，描绘了穷犹太人不寒而栗、卑躬屈膝的哭丧表情：

例 1208 b

较慢



这样，在听众的感受中，自然产生趾高气扬的富人想必肥头大耳，卑躬屈膝的穷人肯定骨瘦如柴的联想。

一富一穷，一胖一瘦，这两种不同音乐形象的鲜明对照，同杜甫《梦李白二首》中“冠盖满京华，斯人独憔悴”，以京城中官宦的华丽衣冠、车盖同诗人的穷困潦倒相对比一样，具有强烈的艺术感染力。

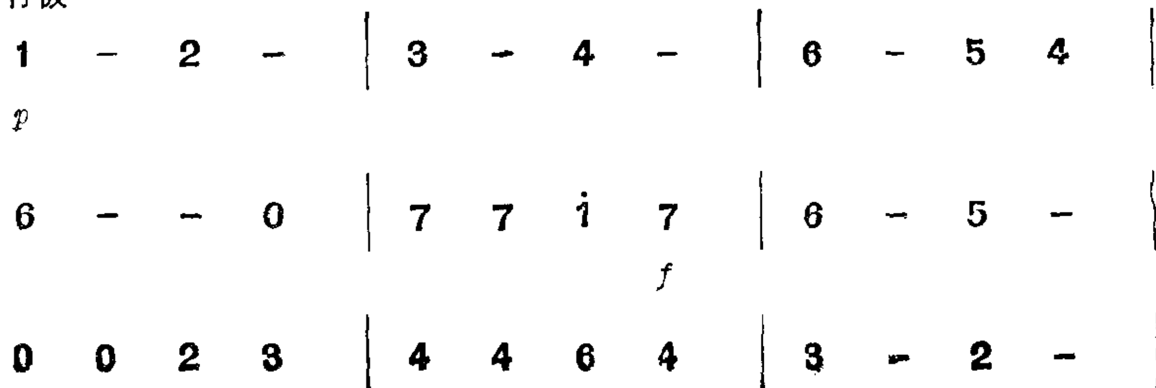
其次，是抓取人物的身份或职业特征。

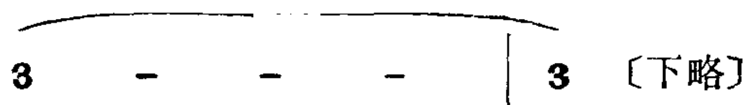
音乐肖像画没法表现人物的面貌外相，也难以描绘高矮，肥瘦，它在塑造人物形象时，经常抓取人物的身份或职业特征来加以描绘。例如柴科夫斯基的交响诗《罗密欧与朱丽叶》的开始，为了塑造劳伦斯的形象，表明他是一个德高望重、深谋远虑的神父，作曲家恰当地使用了宗教音乐中具有典型意义的众赞歌体裁。

例 1209　《罗密欧与朱丽叶》序曲序奏：

1=A $\frac{4}{4}$

行板





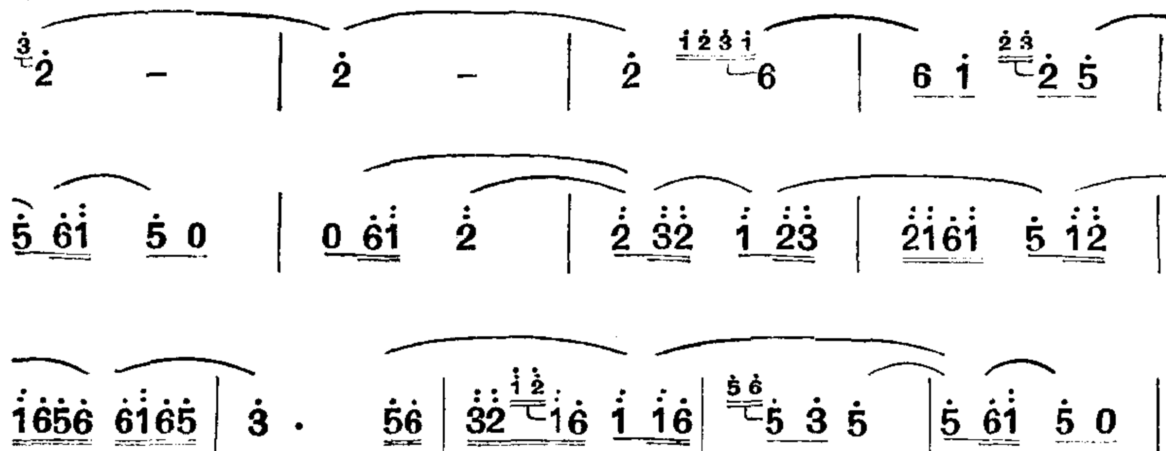
这样，既表明了劳伦斯神父的身份，也刻划了他稳重、严肃而略带隐忧的精神面貌。

在施咏康的交响诗《黄鹤的故事》中，有个重要人物老马，这是一位会吹笛子的，乐观的民间艺人，给他画肖像，作曲家主要用了三种因素① 民间风格的调式；②愉快的音调；③ 民间竹笛的音色。

例 1210　《黄鹤的故事》老马主题：

1＝D $\frac{2}{4}$

中速　优美的



这样，在整个交响诗中，我们一听到这个主题便能马上联想到老马的形象。

在前面我们提到的舒曼的钢琴套曲《狂欢节》中，有两幅著名音乐家的肖像画，一个是伟大的波兰作曲家、钢琴家肖邦，肖邦有“钢琴诗人”的美名，他的音乐以富有诗意而著称，譬如人们听到以下的音乐：

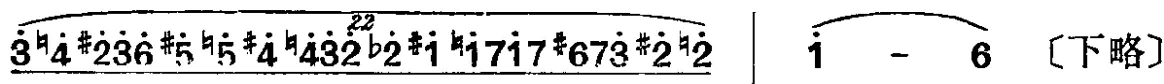
例 1211　肖邦的《夜曲》：

1＝$^{\flat}$D $\frac{6}{4}$

广板　♩＝116





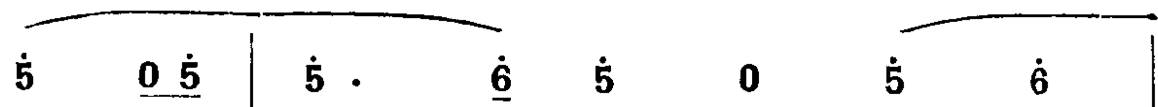


人们便会想到肖邦。舒曼为肖邦画肖像，就运用了这一特点：不但采用了肖邦所典型的曲调进行、节奏音型、和声织体、高潮手法，而且还用了肖邦作过重大贡献的、富有诗意的夜曲体裁。

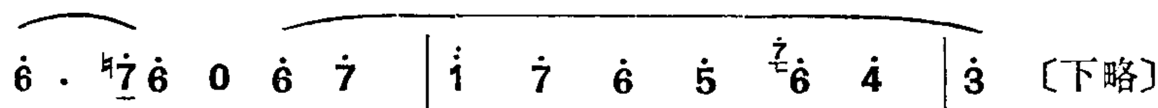
例 1212　舒曼的《狂欢节》中《肖邦》片段：

$1={}^{\flat}A\ \frac{6}{4}$

激动地　♩=152







音乐爱好者听到这段音乐就象见到老朋友一样，知道这就是肖邦，从而产生犹如肖邦亲身莅临狂欢节的艺术效果。

另一个音乐家是音乐史上传奇式的小提琴家帕格尼尼，舒曼为他画肖像也主要抓住小提琴家的职业特征和令人惊叹的，魔术般的演奏技巧，在钢琴上模仿奏出充满大跳的各种艰深的提琴音型。

例 1213　舒曼的《狂欢节》中《帕格尼尼》片段：

$1={}^{\flat}A\ \frac{2}{4}$

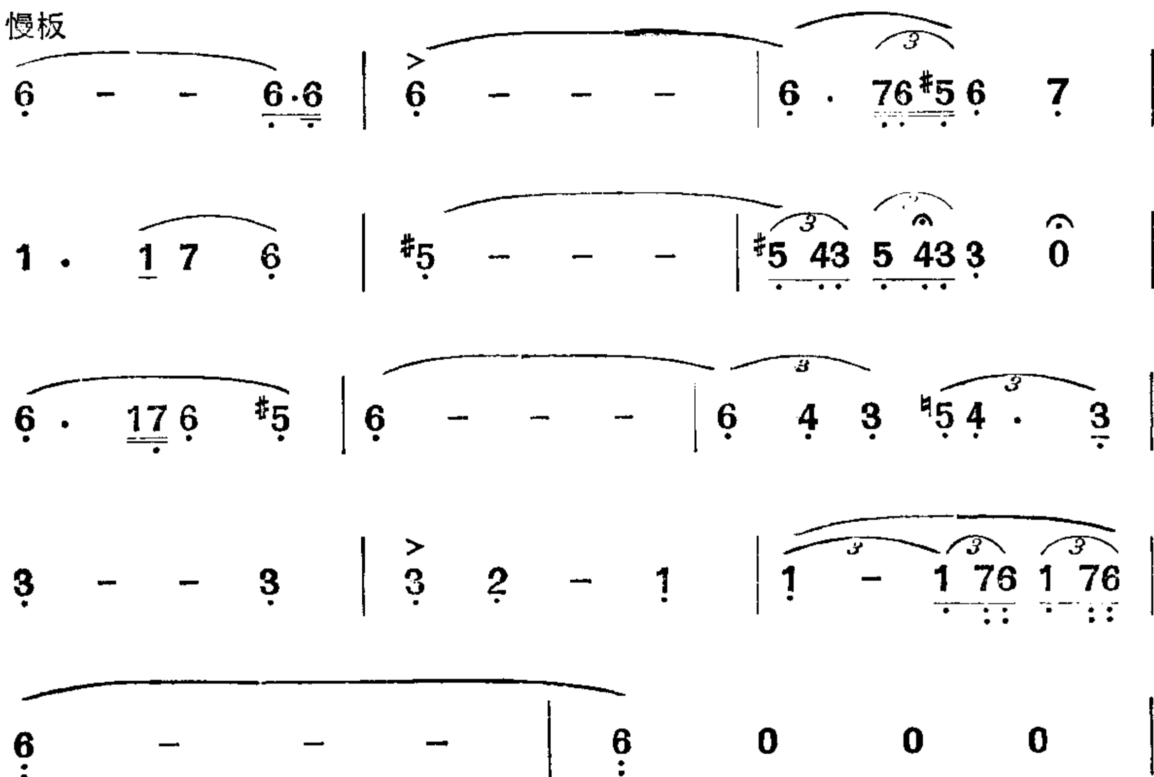
急板　♩=104



为音乐家画肖像可以利用他的音乐风格特征，同样，为诗人作肖像也可以利用其有代表性的诗作，例如匈牙利作曲家李斯特的交响诗《塔索》。

例 1214　《塔索》主题：

1＝$^{\flat}$E $\frac{4}{4}$

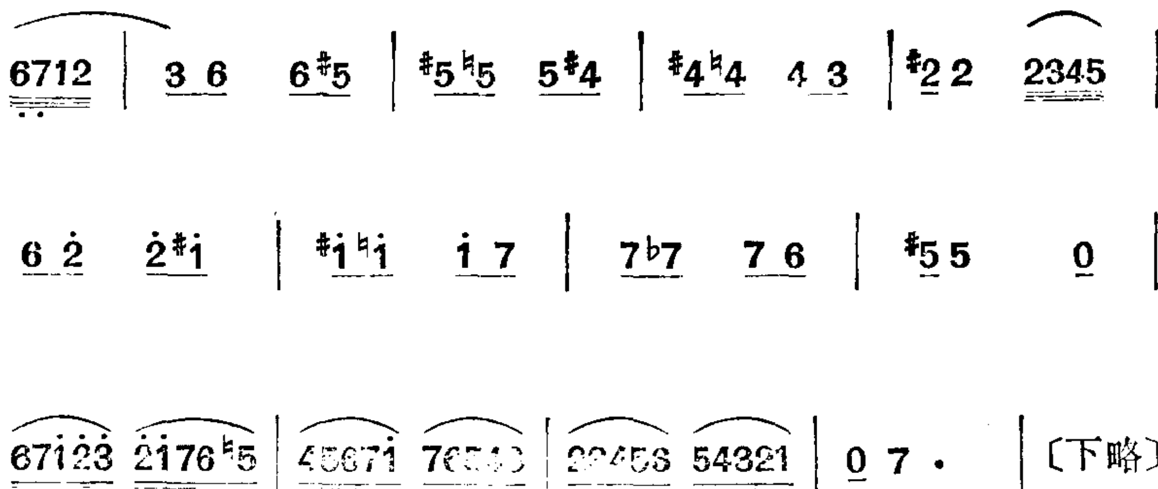


塔索原是十六世纪文艺复兴时期的意大利诗人，李斯特为了给他画肖像，采用了一首塔索的著名诗篇《被解放了的耶路撒冷》开头几行作歌词的威尼斯船歌的主题，用这个主题刻划塔索的精神面貌是很恰当的，作曲家在标题说明中曾告诉听众："这威尼斯曲调所含无可慰藉的悲哀和绝望的伤感，使它足以刻划塔索的精神。

第三，音乐肖像画在表现人物神念时也抓住人物的体型特征。

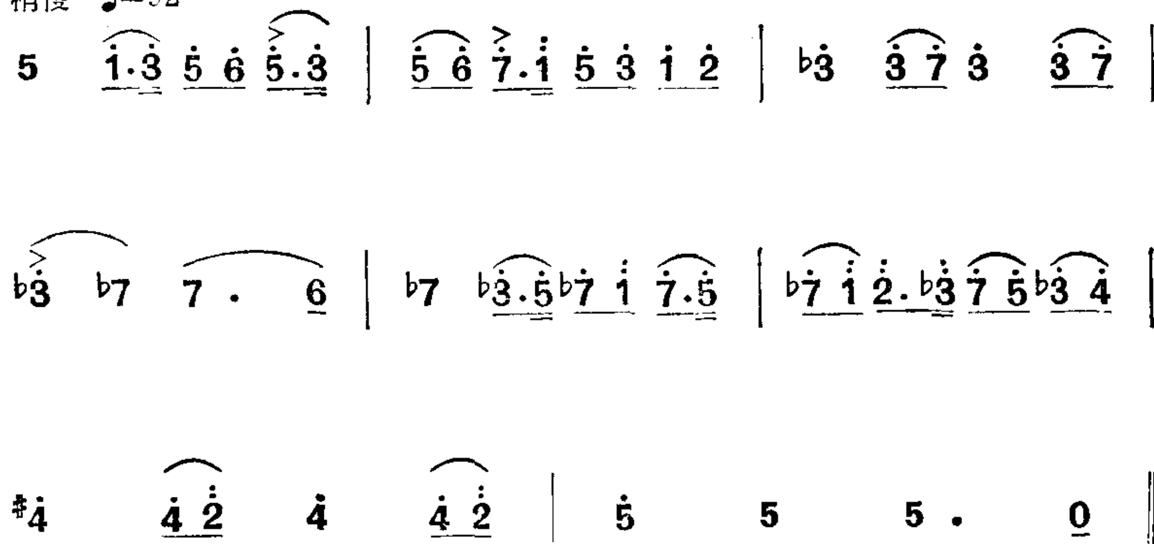
音乐无法象美术那样，描绘人物的相貌外形，所以在抓取人物体型特征时，只能用那种体型特殊的人物。例如《侏儒》，作曲家描绘侏儒时，常利用其身材矮、腿脚短，步伐小而动作敏捷、跳跳蹦蹦的特点，用各种手段在音乐中体现出来，例如挪威作曲家格里格的钢琴曲《侏儒》：

例 1215



第四，音乐肖像画还可以抓取人物的其他特征。譬如：年龄特征，可以用高音乐器演奏轻快的音乐，描写天真烂漫的少年儿童。

例 1216　普罗科菲耶夫《彼得与狼》彼得主题：



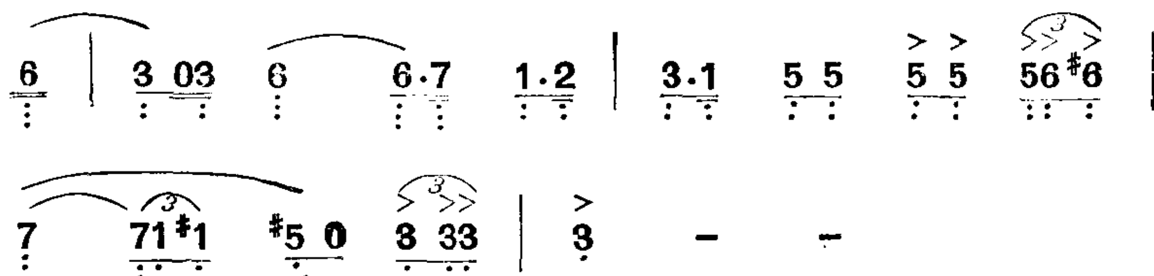
这是交响童话《彼得与狼》中的少先队员彼得。也可以用低音乐器演奏迟缓的曲调，刻划老态龙钟的老人形象：

例 1217

1＝D $\frac{4}{4}$

慢板

(大管)



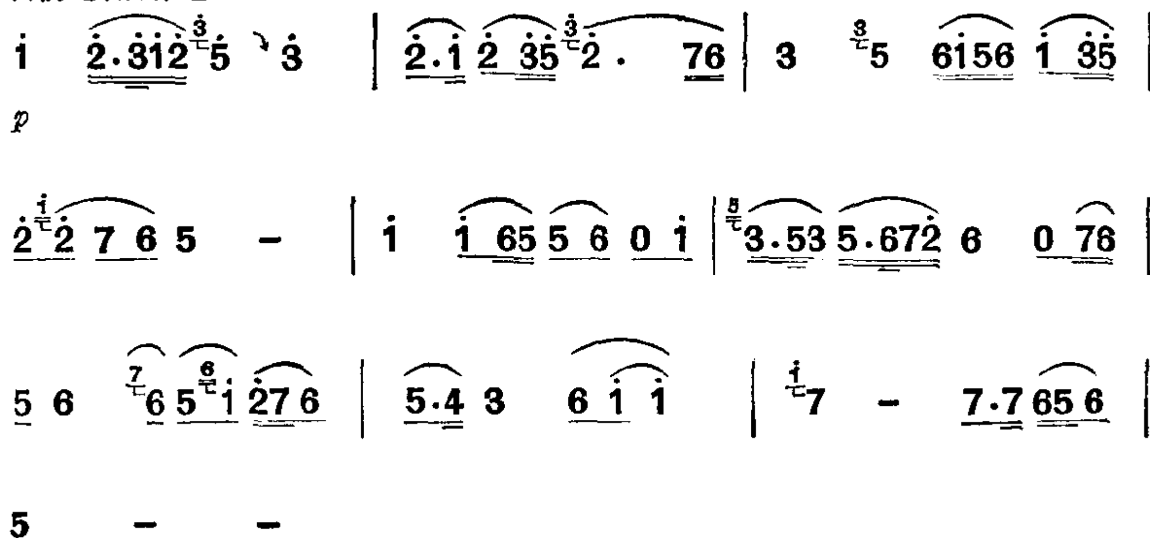
这是《彼得与狼》中彼得爷爷的主题。

另外，还可以利用性别特征：譬如何占豪、陈钢创作的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中"楼台会"一段，因为通常女性的声音比男性高出八度，所以音乐中一般常用小提琴代表女性，大提琴代表男性，这里同样的曲调，由小提琴演奏时，代表祝英台的形象，用大提琴演奏时，不言自明它就代表梁山伯的形象了。

例 1218　《梁祝》中的"楼台会"：

1＝^{b}E $\frac{4}{4}$

哀伤地、倾诉地



在中国的标题音乐作品里，也常看到抓取人物籍贯特征的写法：如交响诗《刘胡兰》，其中除了一般地刻划英雄的坚强性格以

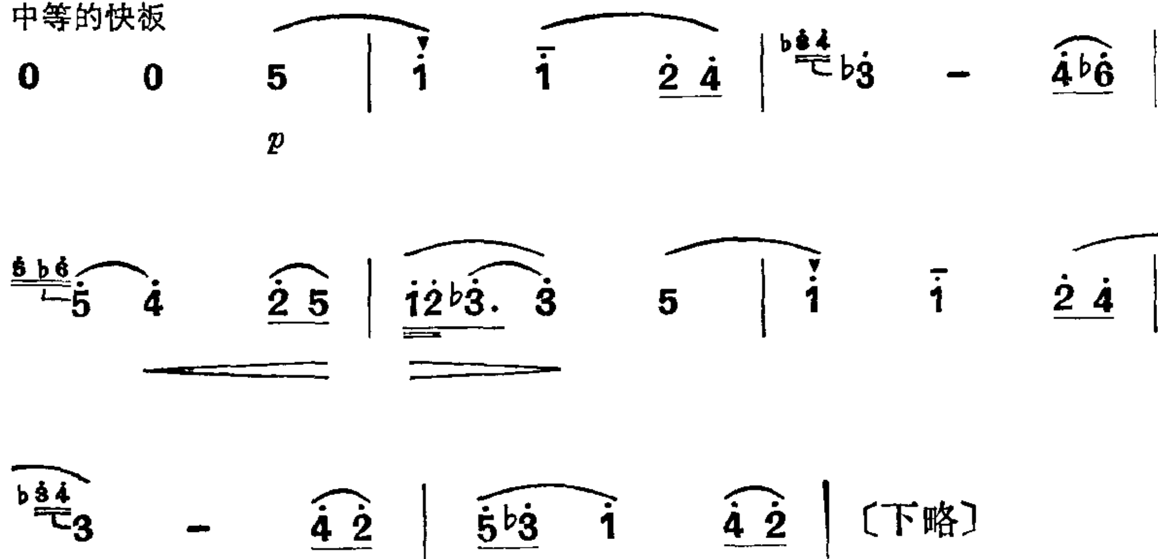
外，还利用山西的民间音乐音调，点明了哺育女英雄成长的家乡是山西农村，把英雄人物的籍贯局限于山西，从而使听众比较容易联想到刘胡兰的形象。

音乐肖像画虽不如美术肖像那样，可以把人物面貌描绘得那么清晰、明确，但音乐也有自己的长处，它可以发挥时间艺术的特长，在发展的过程中，体现形象的变化。

比如包含几个人物的音乐肖像画，它可以使人物有分有合。一般都是先分后合。例如作曲家瓦西连科的舞剧《三角帽》中有一首包含四个人物的肖像画《四个骑士的小夜曲》，在这首乐曲中，作者按舞剧中人物出场的顺序，分别塑造了四个不同面貌的骑士的肖像，第一个骑士的音调由小提琴和双簧管演奏，乐观而自信：

例 1219 a

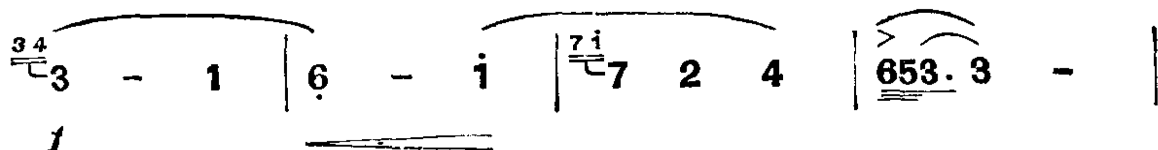
1=C $\frac{3}{4}$

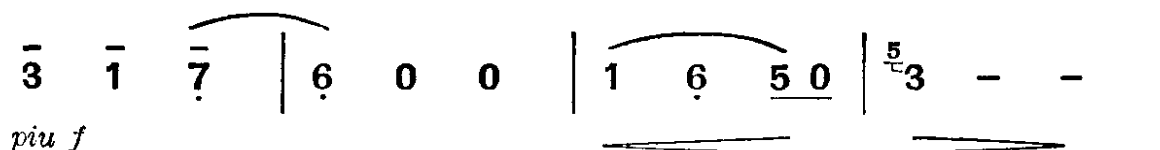


第二个骑士由中提琴、英国管和法国号演奏，温和而深情：

例 1219 b

1=^{b}B $\frac{3}{4}$

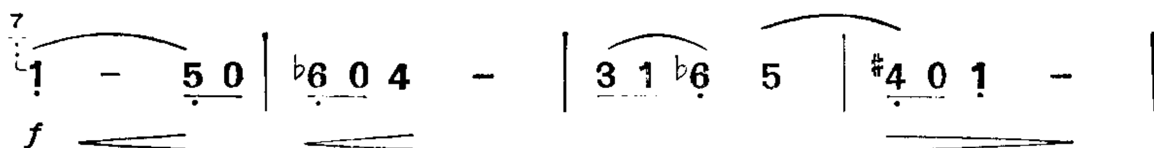


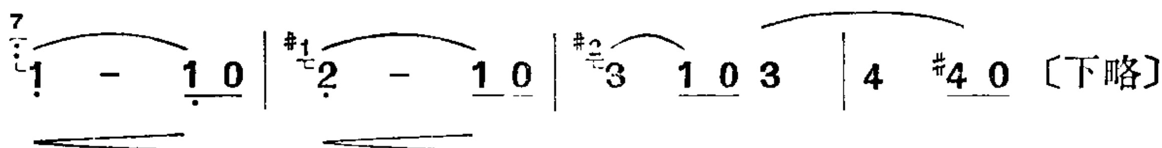


第三个骑士由低音提琴和大管演奏，粗壮而结实：

例 1219 c

1＝C $\frac{3}{4}$



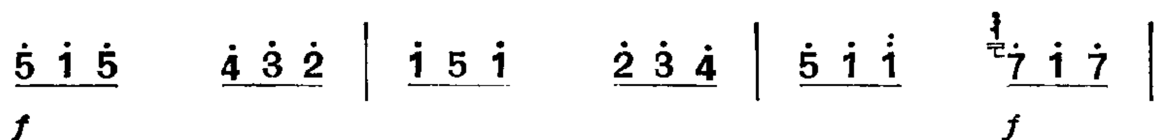


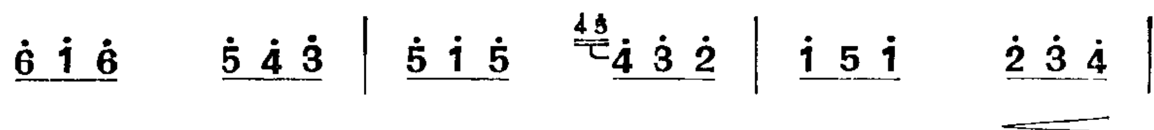
〔实际音低八度〕

第四个骑士由长笛和短笛演奏，机灵、活泼：

例 1219 d

1＝G $\frac{6}{8}$





四个不同形象的骑士后来作曲家运用高度的复调技巧结合在一起，同时演奏，宛如四个人物四重唱，各自陈述自己的意愿，虽然声部较多，除代表人物的四个声部外，还有固定的伴奏音型。但是，听起来每个人物的面貌都很清楚。

例 1220 a　瓦西连科《三角帽》中《四个骑士的小夜曲》：

1＝C $\frac{6}{8}$

快板

(长笛、小提琴I)

(双簧管、小提琴II)

(大管、大提琴)

(黑管、中提琴)

(大管、圆号)
(低音提琴)

〔下略〕

前面提到的《两个犹太人》也是在分别展示富人和穷人之后，作曲家运用对比复调的技巧使两个人物会面，犹如交谈一般。富人结实粗厉的声音在下面，穷人颤栗的声音在上面，对话的结局，以强凌弱，富人大喝一声，把穷人赶走了：

例 1220 b

1 = ♭D 4/4

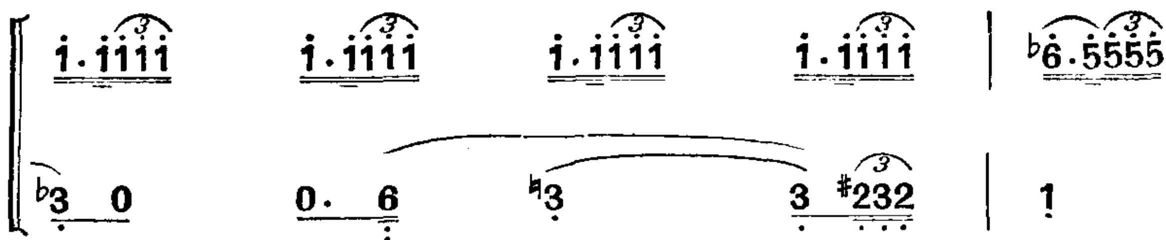
行板　沉重地

1·111 | 1·111　1·111　♭6·555　4·555 |

f

0· 6 | 3　3 ♯23 | 1　– |

sf



包含不同人物的音乐肖像画，除了外表上可以把不同人物结合在一起以外，还可以使不同人物具有内在的联系，从而加深作品的艺术感染力。

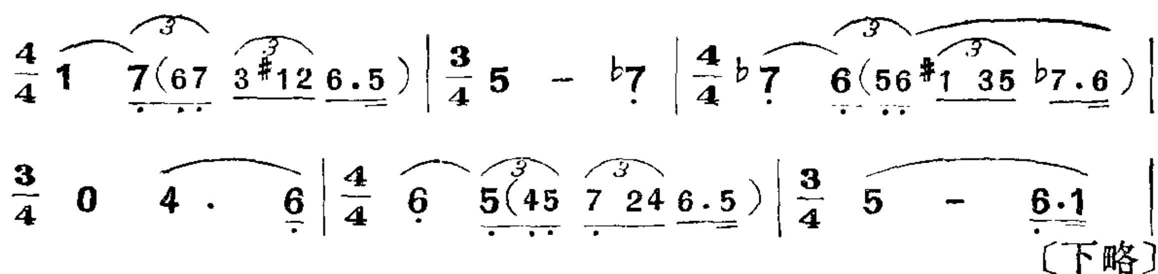
在匈牙利作曲家李斯特的《浮士德》交响乐中，第一乐章表现主人公浮士德的爱情形象是这样一个优美的主题，在第三乐章受到无情的嘲弄，变成了魔鬼梅菲斯托夫的狰狞画像。

例 1221　《浮士德》爱情主题：

1 = E 3/4

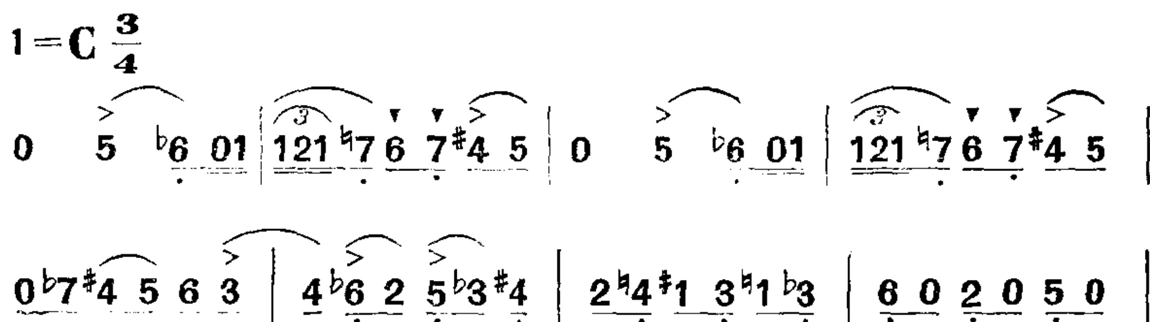
行板

5　–　6·1 | 4/4 1　7（67　3♯12　6·5） | 3/4 5　–　6·1 |



例 1222　《浮士德》魔鬼主题：

1=C $\frac{3}{4}$



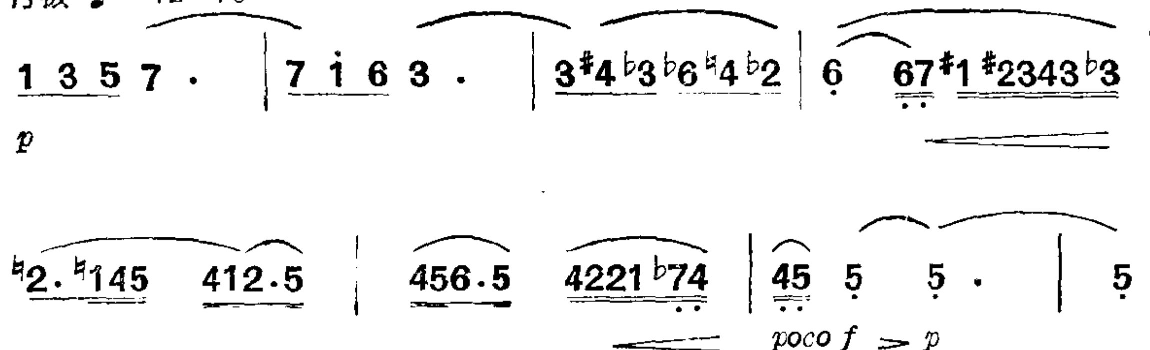
李斯特的这种写法，很明显取法于法国作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》，后来，这种手法在二十世纪另一位匈牙利作曲家巴托克的作品中得到了继承和发展。

巴托克在一九○七年创作了交响音画《两幅肖像》。第一乐章即第一幅肖像，标题是《理想的人》，作者运用丰富多采的调式变化，描绘了风姿绰约而迷人的女性形象。第二乐章即第二幅肖像，标题是《丑陋的人》，这一乐章实际上是第一乐章的自由变奏，由前面的主题材料用夸张的手法变化而成。原来第一乐章的开始是这样的：

例 1223

1=D $\frac{6}{8}$

行板 ♪=72～76



第二乐章变成：

例 1224

1＝D $\frac{3}{8}$

急板 ♩.＝108

135 7 | 7 · | 7 · | 7 · | 217163 | 3 · | 3 · | 3 · |

$\frac{3}{4}$ 3 #4 b3 b6 ♮4 b2 | $\frac{3}{8}$ 6 · | 6 · | 6 · | 6 · | 6 67 |

f

6 67 | 6 67 | 6 67 | 6 67 | 67 #1 #2 | 343 b3 |

mf

2·145 | 2·145 | 2·145 | 2·145 | 2·145 | 〔下略〕

f

这里由于使用了大量的不协和和声、快速的弗里什卡体裁的舞曲节奏、木管乐器高音区尖叫般的颤音，使人感到一切都变得奇形怪状，象是同一个人换了另一副嘴脸，第二幅肖像宛如在哈哈镜里被歪曲了一样，变成了丑陋不堪的形象。

值得注意的是，《两幅肖像》的第一乐章，原是由作者题献给女友、提琴家吉耶尔的《第一小提琴协奏曲》第一乐章改编成的，第二乐章则取材于作品第六号钢琴小曲十四首里的最后一首《我心爱人之舞》。巴托克在和吉耶尔不欢而散之后改编成这首交响音画，通过两幅肖像描绘了同一个人物的两副不同嘴脸，其目的虽然在标题中只字未提，但是，作者的用意却不言自喻了。

在音乐中，作曲家除了写一般的肖像画以外，有时也写自画像。浪漫主义以后的作曲家如大家熟悉的柏辽兹、李斯特、舒曼、瓦格纳、理查·施特劳斯和英国作曲家埃尔加等都写过这样的作品。

第十三章 英　　雄

——兼谈塑造形象的辩证法

> "我称为英雄的，并非以思想或强力称雄的人；而只是靠心灵而伟大的人。"
>
> ——罗曼·罗兰《贝多芬传》

英雄，这是多么受人尊敬的称号。群众热爱英雄，人民用各种艺术形式歌颂英雄，世界各地都有许多民歌歌颂人民心目中的英雄。

但是，在专业音乐创作中塑造个性鲜明的英雄形象，却产生于十八世纪后半叶酝酿并爆发法国大革命的年代。大家知道，被人尊称为"交响乐之父"的海顿，虽然写了一百多部交响曲，但其中描写的是普通人民的生活、劳动和娱乐情景，即如他的《军队交响曲》，也并未形成英雄性的形象。

法国大革命前后，群众运动的兴起，涌现一批英雄人物，音乐中也就有了英雄形象的反映。莫扎特写了四十一部交响曲，最后一部是C大调交响曲，创作于法国大革命的前一年，也就是一七八八年。虽然比海顿一七九四年写的《军队交响曲》早六年，但在这部作品中已经出现了个性比较鲜明的英雄性形象。乐曲开始处的主部主题是：

例 1301

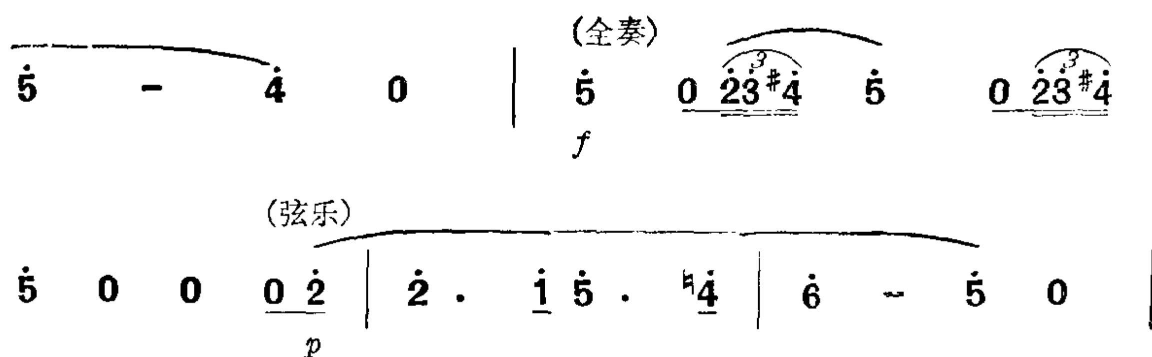
1=C 4/4

生动的快板

(全奏)　　　　　　　　　　　　(弦乐)

1̇ 0567 1̇ 0567 | 1̇ 0 0 0 1̇ | 1̇ · 7 2̇ · 1̇ |

f　　　　　　　　　　　　p



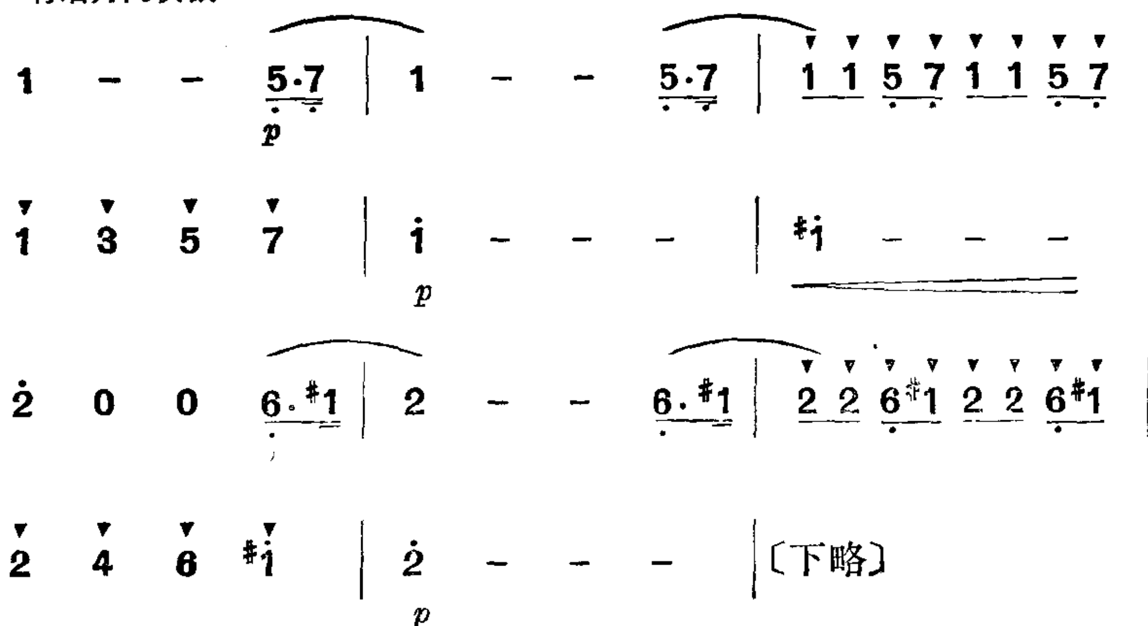
这里雄壮的音调，铿锵的附点节奏，鲜明的力度变化，强烈的主题对比，都表现了刚强、坚毅的英雄性格，因而人们都用罗马神话中威力无比的主神的名字来称呼它，称之为《朱庇特交响曲》。

在莫扎特的启示下，英雄性形象在贝多芬的创作中获得了巨大发展。贝多芬创作了九部交响曲，它们所体现的形象境界极为广阔，但却有一条主线贯穿始终。这条主线便是英雄形象，九部交响曲好象构成了一套完整的、描写英雄的史诗，每一部交响曲都从不同角度反映了英雄形象。

在第一交响曲中可以明显地感到莫扎特《朱庇特交响曲》的影响，它也是C大调交响曲：

例 1302

1=C $\frac{4}{4}$



但是，较之《朱庇特交响曲》，这里和声、调性发展更多，紧张度较强，个性也更鲜明，朝气蓬勃，有一往无前的英勇精神。

《第二交响曲》雄赳赳、气昂昂，具有斗志昂扬的英雄气概。尤其是第一乐章副部主题，简直就是一首可以配上歌词演唱的群众歌曲进行曲：

例 1303

1＝A 4/4

有活力的快板

3 – 5·· 1 | 3 – – 3·4 | 5 5 5 6 |
p

5 – 3 0 | 3 – 6·· 1 | 3 – – 1·6 |
ff sf

2 7·5 1 6·#4 | 5〔下略〕
sf sf

贝多芬的第一、第二交响曲，好象揭示了英雄青年时代的形象，体现了英雄青年时代的青春力量和光辉理想，既有无忧无虑的欢笑，也有严肃认真的思考；既有积极的行动，也有深刻的抒情。

第三交响曲即《英雄交响曲》，这是贝多芬划时代的作品，他大胆创新，第一次全面地揭示了他理想中的英雄形象。这部作品的第一乐章刻划了英雄为人类的美好前途而从事的艰苦卓绝的斗争；第二乐章表现了在为英雄送葬的行列中，人民对英雄之死的哀悼，对英雄业绩的回忆，充满了崇高的气氛；第三乐章闪耀着英雄的青春活力；第四乐章是全曲英雄性构思的总结，显示英雄的牺牲所换取的胜利成果，描绘了人民节日庆祝的宏大场面。

第四、第六、第八交响曲则从另一角度反映了英雄对大自然的感受，或英雄的平静的日常生活；第五、第七、第九交响曲则深刻地揭示了英雄和人民一起从事的斗争，并且欢庆斗争的胜利。

不妨说，贝多芬的九部交响曲就象一套大型的英雄交响套曲。可见，英雄形象在贝多芬交响曲中的突出地位。

除交响曲外，贝多芬在他创作的三十二首钢琴奏鸣曲中也有相当多的作品刻划英雄形象。如著名的《悲怆奏鸣曲》、《暴风雨奏鸣曲》、《月光奏鸣曲》。还有一首无论思想性、艺术性都堪称超群绝伦的《热情奏鸣曲》，这是革命导师列宁最喜爱的一首乐曲。列宁曾说过："我没有听过比《热情》更好的音乐，我准备每天欣赏它，这真是一种了不起的超人的音乐。我时常骄傲地、但可能是天真地想着，人类竟能创造出这样的奇迹！"

《热情奏鸣曲》称得上是钢琴音乐中的《英雄交响乐》，它表现了英雄在斗争中所迸发的火一样的热情。第一乐章的呈示部刻划了主人公在迷茫之中的紧张探索，在命运面前的激烈反抗，对光明前途的强烈追求。主部主题是这样的：

例 1304

1＝♭A $\frac{12}{8}$

快板

3 31 | 6 - - 6 . 1 13 | 6 . 1 13 6 . 6 . |

pp

tr　　　　　　　　　　　　　　　　转 1＝♭G

3 . 3 #4 4 . 4.3 #54 | 3 0 0 0 0 0 5 53 |

1 - - 1 . 3 35 | 1 . 3 35 i . 1 . |

tr

5 . 5 6 6 . 6.5 76 | 5 0 0 0 0 - - |

转回 1＝♭A　　tr

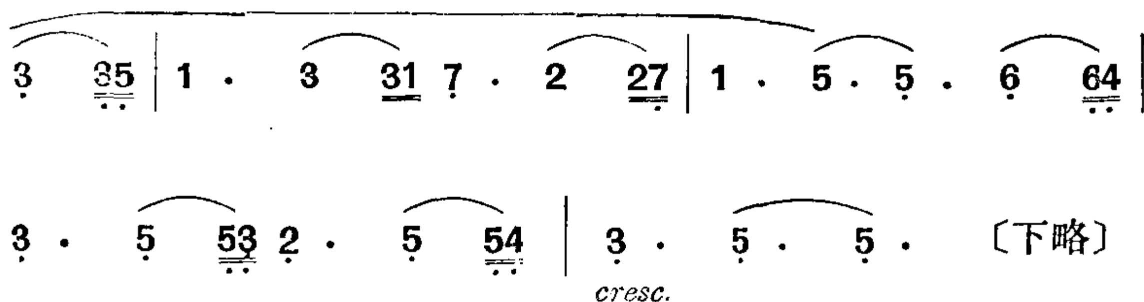
3 . 3 #4 4 . 4.3 #54 | 3 0 4 4 4 3 0

头两小节 f 小调分解主和弦的旋律在低音区相隔两个八度轻轻奏出，带有阴郁、压抑和反抗的情绪特征；后两小节宣叙性的旋律又如祈望和恳求。这四小节相对立的音调出人意料地提高大二度在 $^{\flat}$G 大调变化重复以后，第 10 小节又在深沉的低音区出现了第三种对抗性因素，即森严而具有威胁性的"命运"动机 4 4 4 3。这三种材料的尖锐对比，成为整个乐章戏剧性发展的源泉。主部内潜藏的悲剧性因素，加深了对英雄内心世界的刻划。

副部主题同主部有内在的联系，节奏型一致，都由分解和弦的音调开始：

例 1305

1＝$^{\flat}$A $\frac{12}{8}$



这是英勇、沉着的音乐形象，进行曲性质的体裁，体现出对美好前途的热烈追求。在展开部贝多芬用无与伦比的主题发展技巧抒发了英雄内心世界波澜壮阔的感情起伏。这里有不可遏制的火一样的热情，有不可阻挡的勇往直前的斗争意志。深刻的不安，强忍的隐痛，坚强的信念，它们象汹涌澎湃的怒涛一样，掀起了一个接一个的感情高潮，斗争的激情无法平息，一直持续到乐章的结束。

贝多芬的五首钢琴协奏曲，七首管弦乐序曲也都贯穿着英雄主题，其中尤以第五钢琴协奏曲和《哀格蒙特》序曲、《莱昂诺拉》第三序曲最为鲜明。《第五钢琴协奏曲》也称《皇帝》协奏曲，这标题不是贝多芬自己加的，只是某些听众赞颂这部作品是"协奏曲之王"才有此名称。实际上，音乐塑造的是豪迈雄伟的英雄形象。

必须指出的是，贝多芬在音乐中塑造英雄形象时勇敢地进行探索，大胆地尝试创新。在《英雄交响曲》中，他第一个将当时最先进的辩证法运用于音乐创作，全面地揭示了英雄形象。他的第一、第二交响曲虽然也有英雄性形象，但是，还只表现一种英勇气概，象肖像画一样只表现英雄的一个画面，是单方面的，图示性质的。但是《第三交响曲》却运用辩证法即对立面发展的原则，利用不同空间，不同时间，从英雄的各个侧面和前后的发展中充分揭示英雄的完整形象。在对立面的斗争中使英雄形象不断成长壮大。

主部主题由简单的号声音调构成，这是贝多芬塑造英雄形象常用的典型音调，但是结束时，出现了连续半音下行造成的叹息性音调，埋下了对比的种子：

例 1306

1 = ♭E 3/4

有活力的快板

| 1 – 3 | 1 – 5̣ | 1 3 5 |
p

半音　半音

| 1 – 7̣ | ♯6̣ – – |

这主题重复时，形象立即得到发展，揭示了英雄在斗争中紧张的精神状态和坚韧不拔的意志。

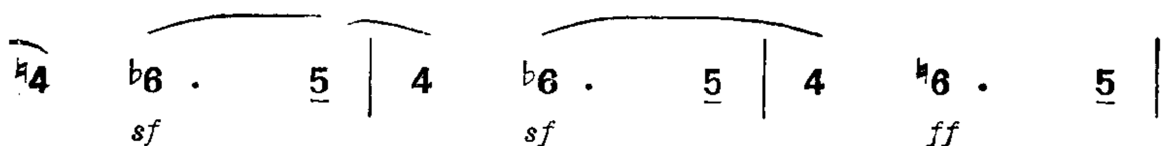
副部第一主题是主部末尾叹息音调的发展：

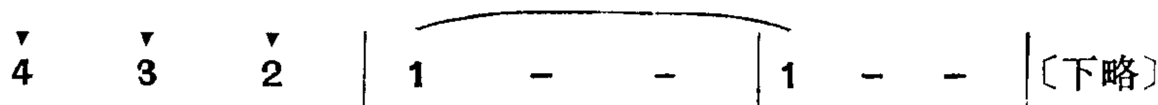
例 1307

1 = ♭B 3/4

6 · 5 | ♯4 5 · ♮4 | 2 4̇ · 2̇ | 7 2̇ · 4 |
p dolce

3 6 · 5 | ♯4 5 · 3 | 1 3̇ · 1̇ | 5 1̇ · 3 |



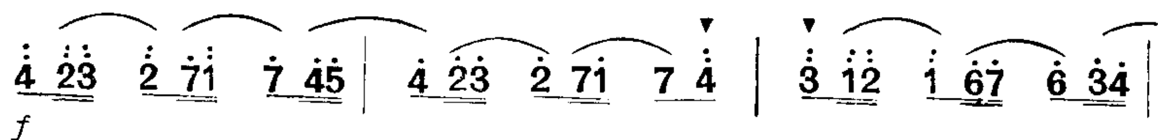


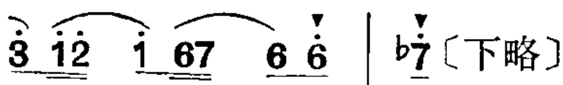
〔实际音高八度〕

这是英雄诚挚、抒情的申诉。但是，生活中到处有矛盾，抒情的形象立即卷入了斗争的漩涡，出现了惊惶不安的节奏：

例 1308

1 = ♭B $\frac{3}{4}$



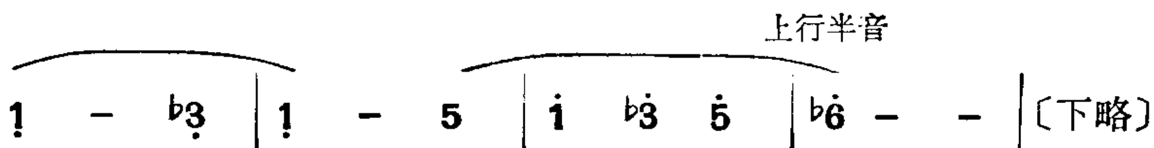


只有在斗争中英雄的性格才能得到锤炼。随后相继出现副部第二、第三主题，其中，英雄的形象在继续发展。它时而含蓄有力，富有内在的力量，时而热情迸发，斗志昂扬勇向前。在呈示部的高潮中，英雄形象崭露头角，得到初步确立。

展开部在深入发展英雄形象时，贝多芬不是单方面地使主题力度越来越强、音区越来越高、配器越来越重，而是相反相成，使主题向正、反两个方向发展，在对比中使英雄形象百炼成钢。例如，主部主题现在变成：

例 1309

1 = C $\frac{3}{4}$

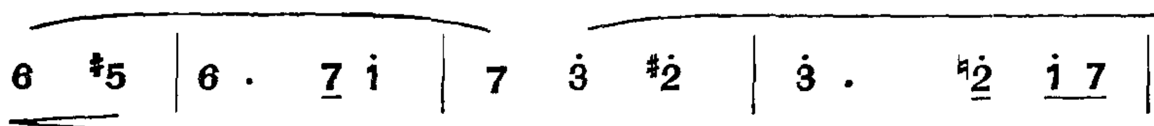


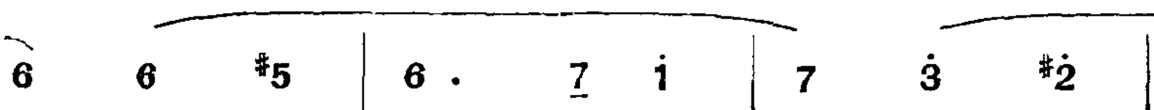
原来5 | 1̇ 3̇ 5̇ | 1̇ － 结束处的下行五度改为上行小二度，增加了紧张色彩。而副部中惊惶不安的节奏也闯进了主部，它们一起连续移调半音上行，紧张、不安。一波未平，一波又起，不停的斗争锤炼着英雄的意志。

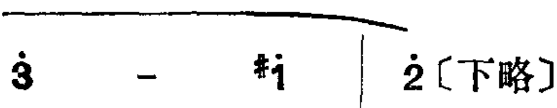
展开部中副部的主题又一次出现，它比呈示部中更诚挚温柔，当然，软语温馨，岂是战士所好，沧海横流，方显英雄本色。一场新的斗争又开始了。这是对英雄更严峻的考验，斗争是这样艰苦，环境是这样险恶……。在展开部的高潮中，揭示了英雄在斗争中极度紧张的心理状态。英雄在斗争中筋疲力尽、疲惫不堪。斗争在发展，形象在深化，在巨大的斗争浪潮冲击下，引出一曲更抒情的悲歌，它蕴藏着深切的悼念，诚挚的同情，无比的哀痛，温暖的慰藉，这些无法用笔墨形容的深情厚意：

例1310

1＝G $\frac{3}{4}$







英雄在继续战斗，继续成长，他鞠躬尽瘁、死而后已。在展开部的末尾，仿佛英雄在战斗中流尽最后一滴血，终于停止了呼吸。

英雄的生命终止了，但是英雄的精神是永存的。在再现部，英雄的主题得到逐渐恢复，逐渐壮大，英雄的事业终将取得胜利。听吧！在尾声中，原来惊惶不安的节奏和主部主题结合在一起：

例1311

1=♭E $\frac{3}{4}$

| 1 12 3 34 5 67 | 1 12 3 34 5 67 |
| 1 — 3 | 1 — 5 |

| 1 54 3 2 1 7 | 6 5 4 3 2 1 |
fp
| 1 3 5 | 5 — — |

它已经变成欢呼雀跃、兴高采烈的音乐。当然，最终胜利还未到来，那是第四乐章的事，这里只是预示胜利的必然到来！

通过主题一系列辩证的发展，我们可以感到英雄的胸襟多么开阔！英雄的感情多么丰富！

贝多芬的伟大，不但在于音乐上集古典派之大成，开浪漫派之先河，而且，在思想上始终站在当时革命运动的前列，他所创造的英雄形象，既是人民群众中的先进代表，也是人民集体形象的化身。因此，他的英雄形象和群众形象是统一的，相互补充、相互丰富的，能给人以教育，给人以鼓舞。

可是浪漫主义音乐中的英雄形象同贝多芬相比，不但性质有别，写法也不一样。

第一，浪漫主义是在法国大革命失败、反动势力卷土重来的恐怖气氛中诞生的，浪漫主义者往往对现实不满，同社会格格不入，很孤独，所以浪漫主义音乐中的英雄形象，常具有叛逆和反抗的个性。

以舒曼根据拜伦的同名诗剧创作的《曼弗雷德》序曲为例：拜伦是英国的浪漫主义诗人，他所塑造的浪漫主义英雄典型，是一种拜伦式的叛逆性英雄。他的诗剧《曼弗雷德》描写性情孤僻的伯爵

曼弗雷德对当时社会伪善道德的强烈反抗。作为艺术家，舒曼和拜伦在气质上很接近，甚至和曼弗雷德的性格也有相似之处。他的这首序曲，可说是一个深深失望的、找不到出路的叛逆性英雄的悲剧性独白。

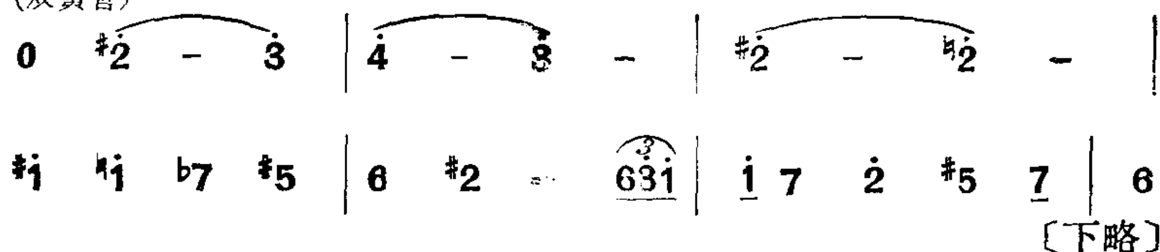
乐曲序奏中木管乐器演奏的半音下行音调，表现了曼弗雷德性格中犹疑、彷徨的一面：

例 1312

$1={}^{\flat}G\ \frac{4}{4}$

慢板 ♩=63

(双簧管)

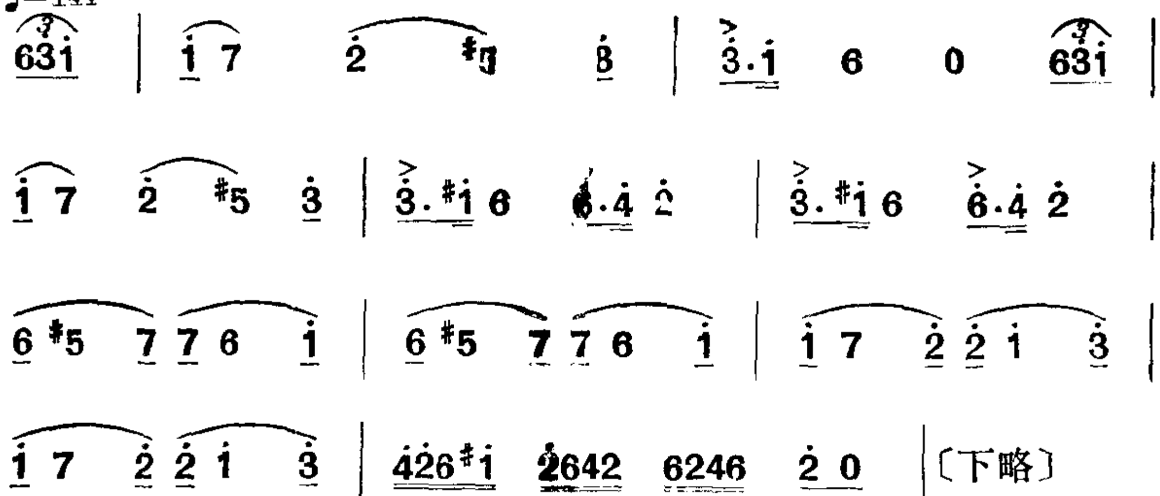


主部主题利用切分节奏和号声音调，表现激情满怀、意气风发的精神面貌，写了曼弗雷德性格中豪放不羁的一面：

例 1313

$1={}^{\flat}G\ \frac{4}{4}$

♩=144



但是这种性格是不巩固的。在副部主题中，又揭示了曼弗雷

德内心矛盾痛苦的一面，它时而如堕重雾、踌躇不前，时而奋力反抗、跃然而起：

例 1314 a

1＝A $\frac{4}{4}$

4 | 3 7 0 4 | 3 7 0 3 |
fp　fp

♯2 6 7 ♮2 | ♯1 ♯5 6 ♮1 | ♭7 4 6 ♯4 |

♯5 3 0 3 | ♯2 6 7 ♮2 | ♯1 ♯5 6 ♮1 |

7 4 6 ♯4 | ♯5 3 － 3 1 | ♯5 6 7 1 ♯2 3 ♯5 6 |

1 7 2 － 3 1 | ♯5 6 7 1 ♯2 3 ♯5 6 | 1 7 2 － ♯5·6 |

6 3·4 4 ♯5·6 | 6 3·4 4 〔下略〕

展开部中写了浪漫主义英雄的奋力反抗，曼弗雷德性格中矛盾的各方面得到充分体现。展开部开始时，带附点节奏的音调，斩钉截铁般简短有力：

♯5·6 | 6 4·3 3 2·♯1 | ♯1 ♯5·6 6

表面上看，似乎和贝多芬的英雄气概一样，但是它不是和群众统一步调的斗争，是游离于群众之外的孤军奋战。随之而来的是失望和愤懑。

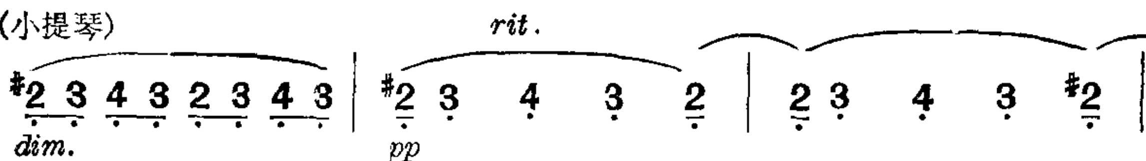
在尾声中，开始还是斩钉截铁般强有力的：

♯2·3 | 3 7·1 1 ♯5·6 | 6 ♯2·3 3 7·1 | 1 ♯1 2 5 0 |
ff

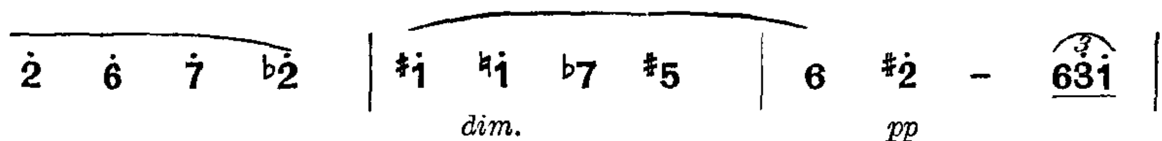
但是往后不断减弱，最后只剩下小提琴微弱的呻吟声：

例 1314 b

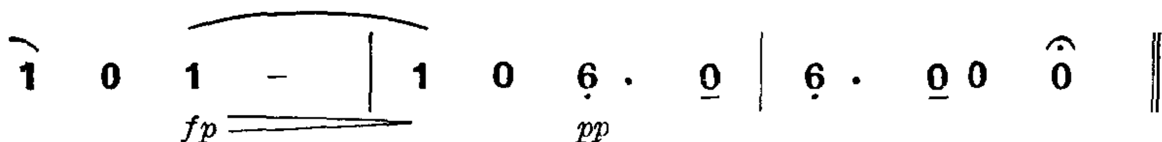
1 = ♭G $\frac{4}{4}$











这里具有英雄气概的主部主题最后出现时，已经变得面目全非，只剩奄奄一息。这很象拜伦的思想："我是我自己的毁灭者，而且愿意做我自己的毁灭者。"

从曼弗雷德自我毁灭的结局，可以看到浪漫主义叛逆性英雄形象是多么软弱无力。

拜伦的其他作品《恰尔德·哈罗德游记》、《塔索的哀诉》、《马捷帕》、《唐璜》等也都分别由柏辽兹、李斯特等谱成交响诗，都塑造了音乐中的叛逆性英雄形象。

第二，由于浪漫主义者不满现实、逃避现实，所以他们歌颂的英雄往往是古代的勇士形象，如肖邦的很多波兰舞曲、李斯特的某些匈牙利狂想曲和西班牙狂想曲都是这样。当然这方面著名的范

例还要数鲍罗廷的《第二交响曲》即《勇士交响曲》。其中运用了富有特征的俄罗斯古代音调，并综合了各种古老的调式，塑造古代的俄罗斯勇士形象。下面是第一乐章主部的主题：

例 1315

1＝D $\frac{2}{2}$

快板 ♩=92

6 - - - | 6 6 ♭7 2 ♯1 6 ♮1 | 6 - - - |

f

6 6 ♭7 2 ♯1 6 ♮1 | 6 - - 1 | 6 1 ♭6 1 |

5 - - - | 5 5 ♭6 1 7 5 ♭7 | 5 - - - |

更活跃 ♩=116

5 5 ♭6 1 ♮7 5 ♭7 | 3 - 3 3 2 3 | 1 2 3 4 4 |

3 - 3 3 2 3· | 1 2 3 2 2 |

3 0 0 0 | 3 0 0 0 |

这主题的主音是“6”，主音上方有小三度“1”，大三度“♯1”，还有小二度“♭7”，所以在调式上含有大调式、小调式以及古代的弗里几亚调式的特征。这主题由弦乐器在低音区以八度齐奏的方式奏出，颇有威严、英武的勇士气概。

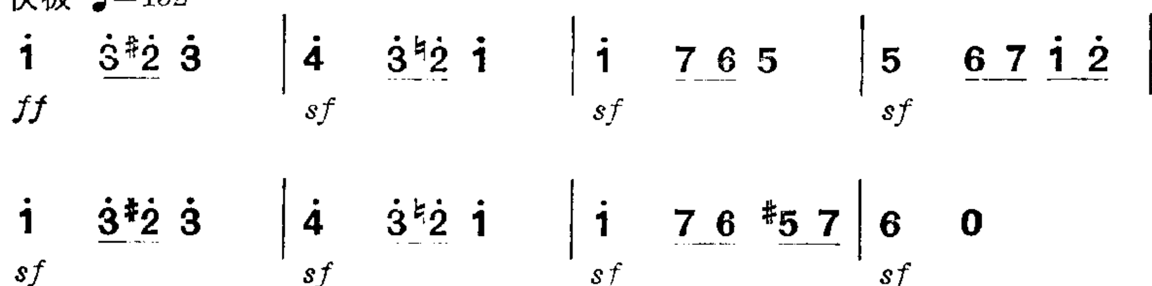
第三，浪漫主义者常用艺术的理想代替现实的理想，虚构现实中不存在、古代也没有的幻想性的英雄形象。

例如舒曼，他为了和艺术中的保守派斗争，虚构了一个《大卫

同盟社»，把许多著名的音乐家，例如门德尔松、帕格尼尼、肖邦等假设为盟员，用幻想弥补他所不满的现实。他的钢琴套曲«狂欢节»最后的终曲称为«大卫同盟进攻庸夫俗子的进行曲»：

例 1316

1＝♭A $\frac{3}{4}$

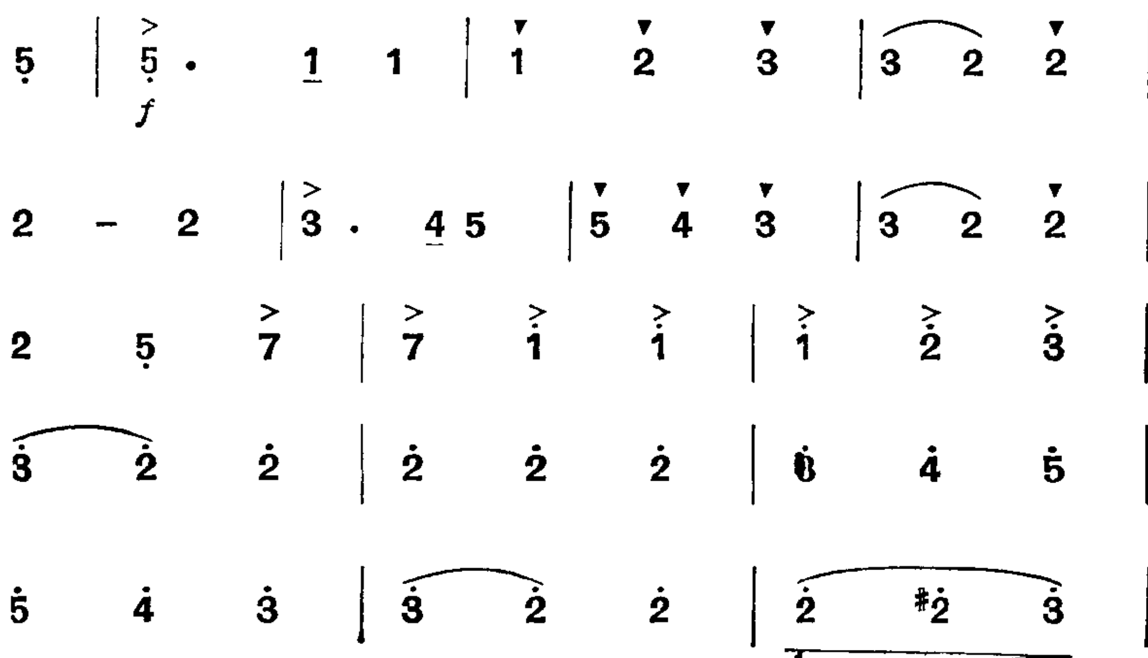


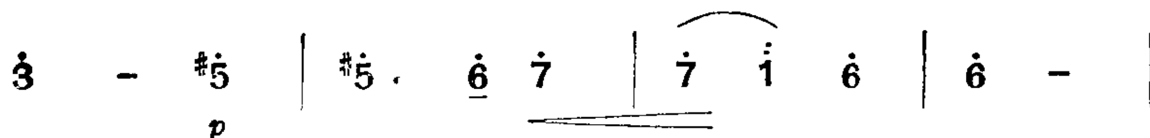
这是大卫同盟社员的主题，辉煌的、乐队全奏般的钢琴音响描绘了舒曼虚构的、英雄的社员。

为了勾划庸夫俗子的嘴脸，舒曼用了一首十七世纪古老的德国歌曲«祖母怎样嫁给祖父的»作为主题：

例 1317

1＝♭E $\frac{3}{4}$





这个在低音部出现的主题，在大卫同盟主题的步步进逼面前不断退却，最后，被打得落花流水、片甲不留。在尾声中，急速的音乐好象宣告了大卫同盟英雄们的胜利。

第四，浪漫主义音乐家在艺术上自恃身怀绝技，在群众中自命鹤立鸡群，他们常把自己看成英雄，因此，他们塑造的英雄往往是他们自己，具有自传的特点。

舒曼在《狂欢节》中，根据自己性格中的两个方面化为两个英雄社员，一个是热情奔放的弗洛列斯坦，另一个是性格内向、富于幻想的约瑟比乌斯，两者结合在一起，构成了舒曼的自画像。

浪漫主义作曲家同古典主义作曲家不一样，他们的作品往往是一种利用音响的自传，是他们的内心自白。这类情况在肖邦、李斯特、瓦格纳……等人的作品中都可看到。柏辽兹的《幻想交响乐》，它的副标题是"艺术家生活片断"，实际上写的是作曲家自己的生活片断。德国作曲家理查·施特劳斯的交响诗《英雄的生涯》，实际上他写的是《我的一生》，具有更明显的自传性质。

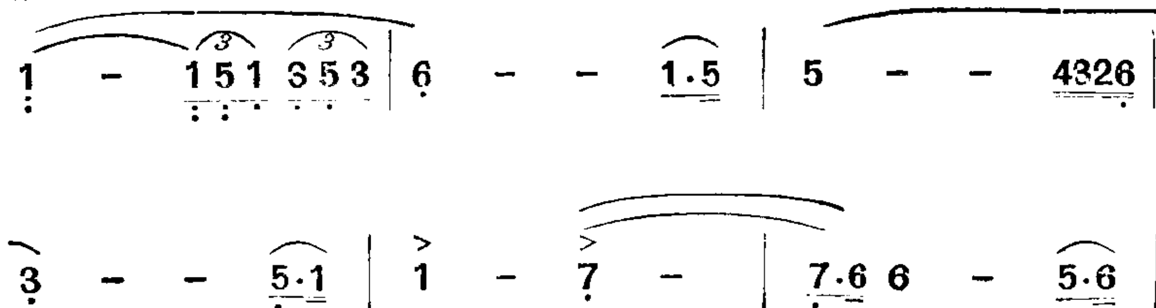
全曲分六段，每段形象都很鲜明，写英雄的一个侧面。

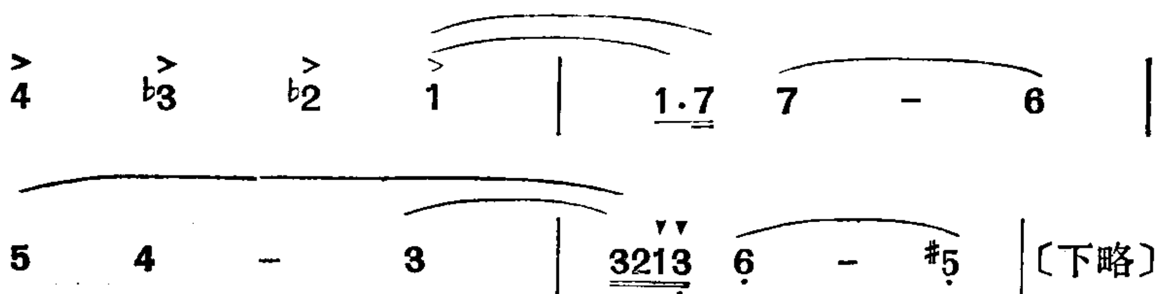
第一段是英雄的肖像。这是从正面写英雄出现一个代表英雄的主题：

例1318

1=♭E $\frac{4}{4}$

激动而充满活力





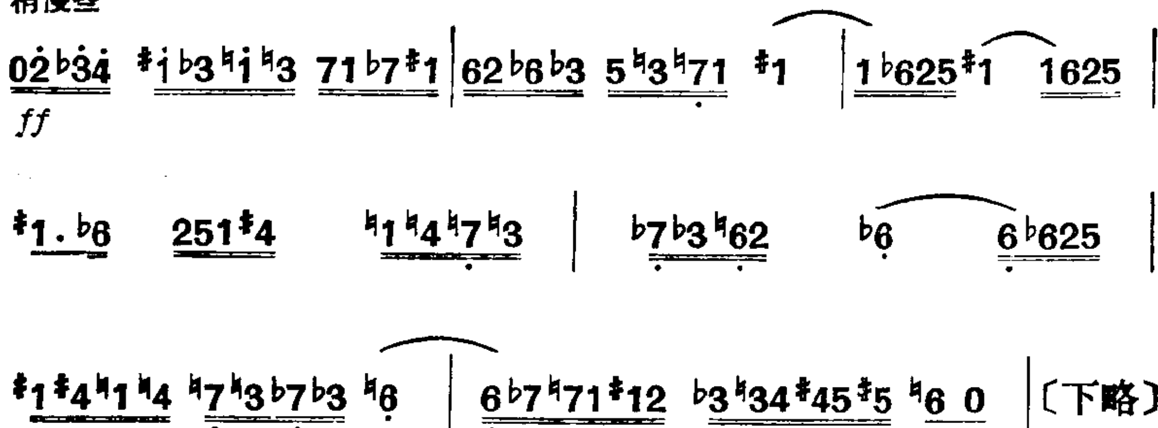
和贝多芬的《英雄交响曲》主题相比，这主题也是 ♭E 大调，也是由主和弦的分解和弦音调开始，不过贝多芬的主题只在八度音域之内，性格更沉着、坚定，这里有两个八度再加五度，突破古典的曲调进行规律，在三连音的节奏背景上，有许多连续向上的跳进。作曲家企图以此表现热情奔放、充满青春活力的英雄形象。在后面的发展中，也刻划了英雄性格的其他方面：热情而显得故作多情，自信而甚至达到傲慢。这一段结束时，强调了英雄的强大力量。

第二段是英雄的敌人。一开始是代表敌人的主题：

例 1319

1=C $\frac{3}{4}$

稍慢些



〔实际音高八度〕

这里，作曲家用木管乐器吹出尖声尖气、断断续续的音调，好象使用漫画的方法把敌人描绘成小丑一样。这些小丑象饶舌的泼妇，对英雄进行讽刺、诽谤。但是“蚍蜉撼大树，可笑不自量”。英雄主题又出现了，在凛然正气面前，这群小丑被碰得头破血流而溃散。

第三段是英雄的爱情。在宁静的气氛中，由一把小提琴独奏的、纤细优美的主题，使人感受到是英雄的情人形象：

例 1320

1＝E $\frac{4}{4}$

很安静
（小提琴独奏）

6 – | 6 – 6 · 5 | 4 · 345 4 3 2 |

转 1＝♭E　充满活力地

♯6 6♯172 ♮6 0 | 0 0 0 0 | 1 76 5 – 5653 |

转 1＝E

5 43 2 7 – | 7 7·6 5 · ♯456 |

mf

5 ♮4 3 ♯2 2♯4♮46 | 2 – – 〔下略〕

小提琴独奏在音乐的发展中，细腻地表现出情人的各种感情变化：时而轻浮，时而端庄，时而逗趣、时而愤怒，时而温柔娇弱、媚态百生，时而热情奔放、难以自制。音乐发展到高潮时，爆发出一曲狂热的情歌。

第四段是英雄的战场。一开始由小号吹出号召性的音调：

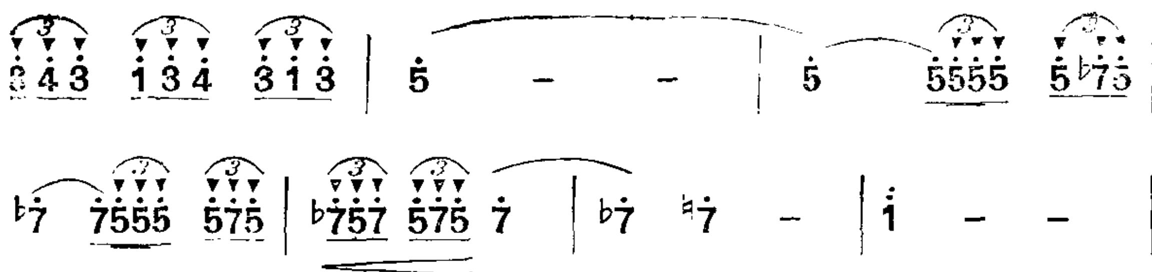
例 1321

1＝♭B $\frac{3}{4}$

充满活力地
（小号）

0 0033 3 | 3 3333 431 | 3 3333 431 |

f



这军号声在召唤英雄勇敢地奔赴疆场。在后面的音乐中，描写了刀光剑影、尘土飞扬、人喊马嘶、杀声震天的古代战斗场面。

第五段是英雄的和平业绩。这一段最明显地具有自传性质。为了写英雄在和平时期的业绩，施特劳斯在这里综合了他以前写的七、八首代表作的主题，如交响诗《唐璜》、《唐·吉诃德》、《死与净化》、《梯尔的恶作剧》和歌曲《暮色茫茫时的梦境》……等。实际上成了他一生作曲事业的总结，因此，不言而喻，这里所表现的英雄，实际上就是施特劳斯自己。

第六段是英雄的隐退。英雄完成了自己的使命，便从世上隐退。乐曲的结尾，庄严宁静、意味深长，使人感叹："循环不已的世界只是一场充满希望和仇恨的梦，在梦中一切都是真实的，醒来一切都成为虚幻。"

上述四点便是浪漫主义音乐中英雄形象的一些特点。浪漫主义以后，在印象派音乐中，由于印象主义这种创作方法本身只适于表现风花雪月一类的题材，所以印象派作曲家对表现英雄形象不感兴趣，也没有产生出色的作品。

和印象派相反，在我国的音乐创作中，特别是大型器乐作品中，英雄形象到处可见，而且特点鲜明。如果说上述理查·施特劳斯的作品中表现的是理想的英雄主义，那末，中国作品中强调的是革命的英雄主义。这些英雄植根于群众，植根于祖国大地，既是群众的杰出代表，又有浓厚的乡土气息。我国几部著名的交响曲，如冼星海的两部，丁善德的《长征》，王云阶的《抗日战争》，陈培勋的《英雄的诗篇》，其中的英雄形象和群众的形象都是一致的，甚至有的作品写的就是英雄群像。如瞿维的交响诗《人民英雄纪念碑》。这首作品取材于北京天安门前的人民英雄纪念碑：



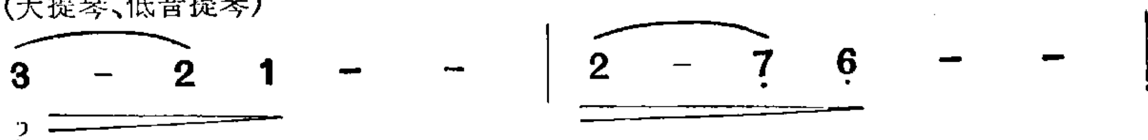
乐曲描写了人们在人民英雄纪念碑前，瞻仰十幅浮雕时产生的联翩浮想。庄严、深沉的引子，仿佛表现人们在肃穆的气氛中对先烈的悼念和缅怀：

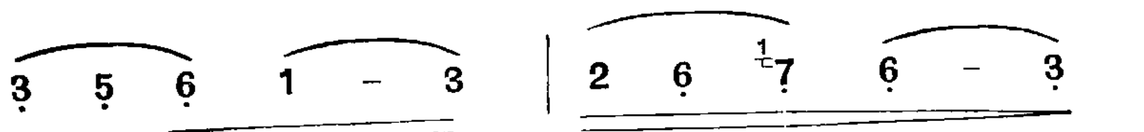
例 1322

1＝♭B $\frac{6}{4}$

慢板　虔诚地

(大提琴、低音提琴)







〔实际音低八度〕

具有进行曲体裁特征、带附点节奏的主部主题，由小提琴奏出后，隔两拍再由大管作卡农式模仿。主题的此起彼伏，塑造了英雄们在斗争中前赴后继的生动形象：

例 1323

1＝♭E 4/4

不过份的快板　果断地

0·6 2·1 | 3 – 3·6 212 | 5 3 · 3·6 2·1 |

mp

4 – 4·6 212 | 5 4 · 4·1 2·4 | 5 · 1 656 3·6 |

5 4 4·2 4·5 | 6 · 2 1 ♭71 5·1 | 656 3·6 545 254 |

323 732 1 0 0 |〔下略〕

副部主题用陕北、山西的民歌风格写成，不但启发人们对革命根据地的联想，而且利用如歌的曲调，表现革命英雄的崇高理想和热爱祖国、热爱人民的深厚感情：

例 1324

1＝♭D 4/4

5 · 2 4 3 2 | 1 · 76 5 5 | 6 1 4 5 3 2 7 |

mf

6·1 6 3 5 5612 | 5 · 2 4 3 2 | 1 · 76 2 6 |

6 5 1 3 5 2 1 7 | 2 6 7 2 6 – | 6 6 7 2 6 – |

f　　　　　　　　　　　　mf

展开部主要发展了富有斗争性的主部主题，描写英雄们在枪林弹雨中出生入死的战斗生涯：

例 1325

1=♭D 4/4

不过份的快板　果断地

0·6 2·1 | 3 - 3·6 212 | 5 3 · 3·6 212 |
mf　　　　　　　　　　　　　　　cresc.

535 656 161 212 | 323 434 5 03 6·5 | 7 - 7·3 656 |
　　　　　　　　　　　　f　mf

2 7 · 7·3 656 | 353 565 616 121 | 232 353 2
　　　　　　　　cresc.　　　　　　　　　　　　ff

随着主题的展开，音乐不停地向高潮推进，在强烈的高潮上，突然，打击乐似一声雷击，打断了乐队的进行：

例 1326

1=B 4/4

3 - - 325 | 365 7 7 767 |
0 5 - 2 | 4 - 3 2 |

654 7 7 767 | 767 767 767 767 |
1 2 7 6 | 5 5 4 3 |

767 767 767 767 | 7 0 0 4 - |
2 3 1 7 1 6 | 2 0 0 4 - |
　　　　　　　　　　　　fff

慢板

4 - 4 0 0·3 | 6/4 3 - 2 1 - 1·3 |
4 - 4 - | 6/4 3 - - - - - |
mf

2 - 7 6 - - | 3 5 6 1 - 6 |
3 - - - - - | 3 - - - - - |

6 1 2 3 - 7 | 7 2 3 5
3 - - - - - | 3 - - - 〔下略〕

这一声轰鸣的余音逐渐消失，仿佛英雄在炮火中慢慢倒下，壮烈牺牲。

战友们强忍哀痛，唱出了一曲挽歌。英雄们为了人民的利益牺牲了，但是，英雄的精神是不朽的！

副部主题在再现时，已经转化为对英雄光辉业绩的歌颂。与此同时，木管吹出主部的音调，好象提醒人们革命尚未成功，斗争仍在深入。在尾声中，我们又听到了主部主题的音调：

例 1327

1=C 4/4

不过份的快板　庄严地

0 5 2 1 | 3 - - 5 | 2 1 2 5 |
ff

3 - - - | 3 1 2 1 | 5 - - 1 |

2 1 2 6 | 5 - - - | 5

但是，现在改由小号奏出，已成为胜利的号声，节庆的场面。与此同时，弦乐和木管奏出快速的音流，描绘了天安门广场上红旗如林、人群如海的沸腾场面。在这欢庆胜利的激动时刻，人们饱含热泪，深感胜利来之不易！庆胜利，想先烈，人们千言万语并成一句话：“人民英雄永垂不朽！”



第十四章 中华女儿

——兼谈音乐欣赏的过程

> “男子的气质包含着专制的成份很多，全赖那半数的妇女的平和、优美、慈爱的气质相与调剂，才能保住人类气质的自然均等。”
>
> ——李大钊《妇女解放与 Democracy》

有人说：“女性的心灵就象一座熔炉，生活在这里得到了过滤和净化，淘汰杂质，留下来的是美的结晶。”是的，这话是对的，也许正因如此，音乐艺术的美同女性心灵的美结下了不解之缘。在音乐中，人们习惯于把柔美的形象称为女性化的形象；在歌剧中，作曲家常把美丽的主角留给女性，《白毛女》、《刘胡兰》、《江姐》、《绣花女》、《非洲女》……中外都有这类举不胜举的例子。这里且让我们欣赏音乐作品中的中国妇女形象。

在古今中外描写中华女儿的音乐作品中，由于时代的变迁，环境的差异，加上作曲家风格的不同、个性的区别，这些中国妇女的音乐形象都迥然不同。大体可分三类：

(一)我国历代传统器乐曲中的中华女儿；

(二)解放后专业创作中的中华女儿；

(三)外国作曲家笔下的中华女儿。

先谈第一类，这是历代传统器乐曲中的中国妇女形象。

在我国历代的文艺作品中，妇女历来是重要的描写对象。我国古代的小说、诗歌、戏曲、绘画等艺术，都曾产生过许多家喻户晓的典型的女性形象。例如：女扮男装、代父从军的花木兰；离乡背

井、出塞和亲的王昭君；抗击金兵、击鼓助战的梁红玉；机智勇敢、仗义执言的红娘；才华横溢、文采照人的蔡文姬；反抗封建、以身殉情的祝英台；蔑视礼教、多愁善感的林黛玉；以及万里寻夫、哭倒长城的孟姜女等等。这些典型的女性形象，在音乐作品中都有所反映。

传统器乐曲中典型的妇女形象，反映了千百年来漫长的封建社会对妇女的压迫，充满了受压迫的妇女哀怨悲痛之情，叹息呻吟之声。

从题材来说，大多属于下述三种情况：

第一种情况：反映妇女离乡背井、远嫁外邦的悲痛心情，如王昭君出塞，陈杏元和番等。

拿王昭君来说，这一题材在民族器乐曲中占有特殊的地位，无论独奏、合奏，或是在南方、北方的民间音乐中都有它的踪影。如古琴、古筝、琵琶、二胡……等器乐独奏曲，或广东音乐、潮州音乐、江南丝竹、河南板头曲等各地民间音乐中，都有大量标题称作《昭君怨》、《汉宫秋月》、《妆台秋思》、《思春》、《思汉》、《秋塞吟》、《龙翔操》、《龙朔操》等不同名称的乐曲存在。

以琵琶套曲《塞上曲》为例，这部套曲包含五首小曲，每首都由三十四小节组成，属于第十七章介绍的八板类音乐。

这是其中第二首《昭君怨》的前半段：

例 1401

6 6 72 5·7 6776 | 3 3 56 3333 3 5 | 6 1·1 1 3 2356 |

3 3 56 3333 3 6 | 5 5 66 3355 3532 | 1·2 3 5 2 2 45 |

6 24 1 6 5 4 | 5 勺6 5 - | 5 61 5 5 5 55 |

4455 2245 42 1 1112 | 16 5 6 6 1 2 | 2 2 1122 5 11 6 |

6·2 1 61 2233 1123 | 21 6 3 3 56 2 | 2 3333 3 56 6 |

1·1 1 3 2356 3 | 3 6 5·7 6756 3 | 3 2 55 32 1 2 |

〔下略〕

昭君和番从大局看，本是交流民族文化、加强民族团结的好事，可是由于历史的局限性、历代写昭君的文艺作品，绝大多数都感伤昭君远嫁匈奴或抨击元帝和亲不当。只有宋朝王安石的《明妃曲》，撇开汉、胡的民族偏见，提出“汉恩自浅胡自深，人生乐在相知心”的独到见解，并且感叹“可怜青冢已芜没，尚有哀弦留至今”。

王安石对音乐中总是强调昭君的哀怨之情深表遗憾。这种哀怨之情在这首《昭君怨》中也有鲜明的表现。婉转简朴的曲调，核心音调的不断变化出现，犹如一唱三叹般地“声声掩抑声声思”，加上琵琶技巧推、拉、吟、揉的运用，更增添了“空山凝云颓不流，江娥啼竹素女愁”的动人魅力。听这首乐曲，很容易使人联想到国画中常见的，骑在马上、怀抱琵琶“泪湿春风鬓脚垂”的王昭君形象。

第二种情况：反映由于统治阶级横征暴敛，迫使夫妻分离，因而妇女思念远方丈夫的怀念之情。

这可以举一首表现唐代捣衣妇女的古琴曲《捣衣》为例：

例 1402

1＝♭B $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

3·2 1 2 3 | 3 － 6 | 6 5 | 5 － 2 16 |

5 － 2 16 | 5 2·1 6 2 · | 2·1 6 1 |

5 6·5 3 5 | 2 2 3 | 3 － － :||

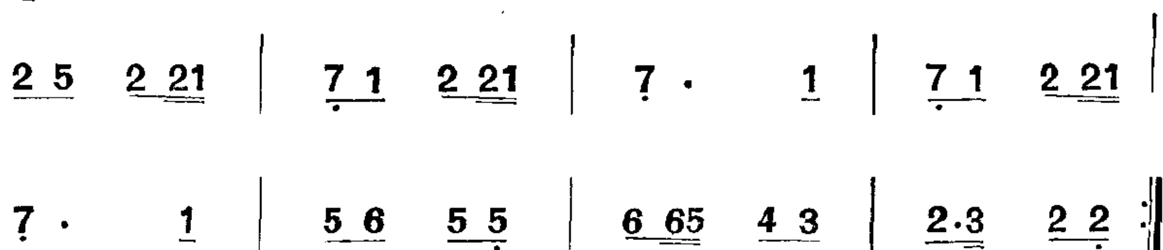
关于捣衣，在唐诗中常有描述，李白的《捣衣篇》就有“晓吹篔管随落花，夜捣戎衣向明月”的诗句，另一首诗中也有“长安一片月，万户捣衣声，秋风吹不尽，总是玉关情，何日平胡虏，良人罢远征”的描写。

这首古琴曲通过变化多端的节拍，表现唐代妇女在捣洗寒衣时，思念驻防边疆的丈夫时所产生的错综复杂的心情。

第三种情况：反映在封建礼教束缚下，青年妇女因没有婚姻自由而产生的怨愤之情。

我们以古筝演奏的河南板头曲《闺中怨》为例：

例 1403



我国的古筝历史悠久、曲目丰富，但是传统的筝曲常同悲哀之情联系在一起，因而常被称为哀筝。如宋代苏轼的《江神子》中有“忽闻江上弄哀筝。苦含情，遣谁听？”的诗句；晏畿道的《菩萨蛮》中有“哀筝一奏《湘江曲》，声声写尽湘波绿。纤指十三弦，细将幽恨传”的诗句。

这首乐曲正好发挥了哀筝的特点，利用揉弦及颤音造成的半音进行，形成一种哭泣性的音调。“欲知幽怨多，春闺深且暮”。(〔梁〕刘今娴）全曲生动地塑造了一个苦于没有婚姻自由而满怀哀怨情绪的闺中少女形象。乐曲结构工整，长六十八小节，也是属于八板类音乐。

我们再看第二类。解放后，在专业创作中的中国妇女形象。

解放后，根据推陈出新的原则，在专业音乐创作中，中国妇女的形象有了本质的变化，即使表现旧社会受压迫的妇女，也不再是逆来顺受、任人宰割的绵羊，而是有意识地突出了妇女的反抗性和

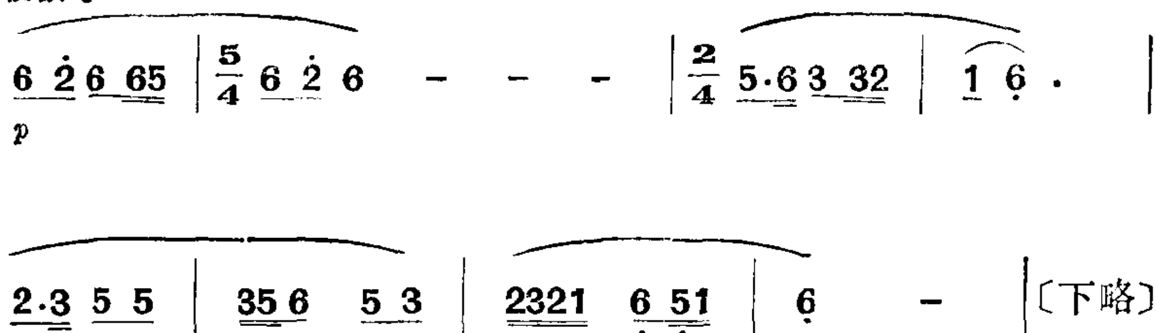
斗争性。例如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中祝英台的音乐形象和汪立三的钢琴曲《蓝花花》中蓝花花的形象。

《蓝花花》原是一首陕北民歌，叙述农村姑娘蓝花花反抗封建婚姻的故事。在改编后的钢琴曲中，突出了蓝花花性格中反抗的一面，使蓝花花的音乐形象在原民歌（分节歌形式）的基础上，更上一层楼，有了质的飞跃。

例 1404

1＝F $\frac{2}{4}$

慢板 ♩=48

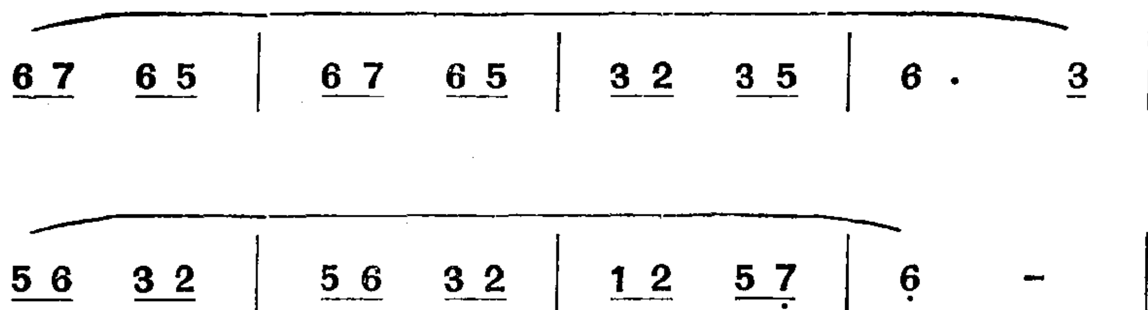


这里音乐开始处保留了原民歌的面貌，是原民歌的两次变奏，歌唱性的曲调在赞美蓝花花的美丽、善良。

接着，音乐发生变化：

例 1405

稍快 ♩=80



使人感到急促不安，刻划了蓝花花由于强加给她的封建婚姻而焦虑万分、心急如焚的心情。

音乐进一步的发展，更加激动起来：

例 1406

激动地 ♩=126

6623 2161 | 6265 6263 | 3/4 5632 1612 3561 |

2/4 2256 5424 | 2521 2526 | 3/4 1265 4561 2124 |

2/4 0524 545♭7 | 015♭7 171♭3 | 〔下略〕

这一段迅猛的音乐充分揭示蓝花花对封建制度的反抗。上下翻腾的音型表现蓝花花挣脱枷锁、冲出牢笼，向外奔跑而去。然后，音乐又回到开始的主题上，但不再是赞美，而是人们怀着激动的心情，诉说蓝花花的不幸，她们惋惜、叹息，把对封建礼教的愤懑之情深深埋在心底。

解放后，中国妇女得到了真正的解放，当家作了主人，因而音乐中的中国妇女形象有了崭新的面貌。在丁芷诺根据白诚仁原曲改编的弦乐四重奏《巧姑娘》中：

例 1407

1=D 4/4

轻快

3 66 6 5 3 6 | 6 66 6 5 3 - | 3 66 6 5 5 32 1 6 |

1 6 1 2 3 - | 3 66 6 5 3 6 | 6 66 6 5 3 - |

6 33 3 2 1 2 | 1·6 5 1 6 3 | 6 - - 3 6 |

3 - 3 6 3 6 | 3 23 5 3 2 1 1 | 6 - - 3 |

6 - 3 6 3 6 | 3 23 5 3 2 1 1 | 6 - - - ‖〔下略〕

这里的节奏多么明快、旋律多么活泼，这是旧的传统乐曲中从来听不到的，它在描绘青年女工愉快劳动、热情工作的生动场面的同时，歌颂了她们心灵手巧、朝气蓬勃的精神面貌。

在中国人民的解放事业中，中国妇女作出了巨大贡献，并且涌现了一批诸如刘胡兰、江姐、张志新这样的英雄人物。这些巾帼英雄的形象在音乐中不同程度地得到反映，其中朱践耳为纪念张志新烈士而创作的《交响幻想曲》，称得上是迄今为止塑造中国妇女英雄形象的作品中最优秀的一首。



这是一部结构复杂、规模宏大的交响诗，欣赏这类题材严肃、内容深刻的作品，同欣赏轻松愉快的流行音乐是不同的。

大家知道，优秀的艺术作品大多有“言有尽而意无穷”的特点，能发人深思、耐人寻味。因此，欣赏这类作品需要一再玩味，反复揣摩。别林斯基读果戈理的《死魂灵》，读第三遍时还象过去从未读过一样取得新的感受。毛泽东同志强调《红楼梦》未读五遍，没有发言权。唐代画家阎立本看张僧繇的画，第一天看，感到张不过是“虚得其名”。第二天看，承认张是“近代佳手”。第三天再看，才开始领略张画的妙处。此后，接连十多天，反复观赏，切磋琢磨，终于彻悟其中奥妙，进入艺术欣赏的佳境。有文字概念的文学作品和表现视觉形象的绘画尚且如此，可见，只有抽象的声音塑造形象的乐曲，它更需要反复听赏，潜心玩味，才能逐步深入理解。

欣赏艺术怎样逐步深入理解呢？十九世纪俄国心理学家和教育家乌申斯基曾这样介绍："当我们走马观花地瞧了一幅上面绘着形形色色姿势的许多人物的大图画后，在我们心灵中对这幅图画只保存着极模糊的意识。但是，如果我们凝视这幅图画的细节，并把这些细节联成共同的关系，最后，如果继续这样进行，我们就能了解这幅画的基本观念，也就是了解图画中的一切细节的共同关系，即把一切细节联成一个整体的关系，只有这时我们对于这幅图画的意识才能达到较高的程度……它的一切细节就能出现于我们的智力视线之前。"

乌申斯基指出了赏画从"模糊的意识"到"基本观念"再到"智力"的领略过程。绘画是这样，欣赏比较复杂的音乐也是这样。也可以发现有这样三个阶段的存在。

朱践耳的《交响幻想曲》原为纪念张志新烈士而作，原先的标题是《血染的红花——纪念为正义献身的勇士》。为了使听众有更广阔的想象天地，并使"作者的见解愈隐蔽、对艺术作品来说就愈好"，作者把标题改为现在的《交响幻想曲》。

初次欣赏这首作品，我们听到了优美的旋律、强烈的和声、鲜明的节奏，虽然我们感到它很好听，可是这还限于"模糊的意识"。进一步揣摩，我们对乐曲的主题及其发展，还有曲式结构……有了认识，也即有了基本观念：我们注意到乐曲采用的结构是基于两个主题对比、发展、统一的基础上的奏鸣曲式。乐曲一开始，序奏响起了呐喊的音调：

例 1408

1＝^{b}D $\frac{4}{4}$

广板 ♩=44

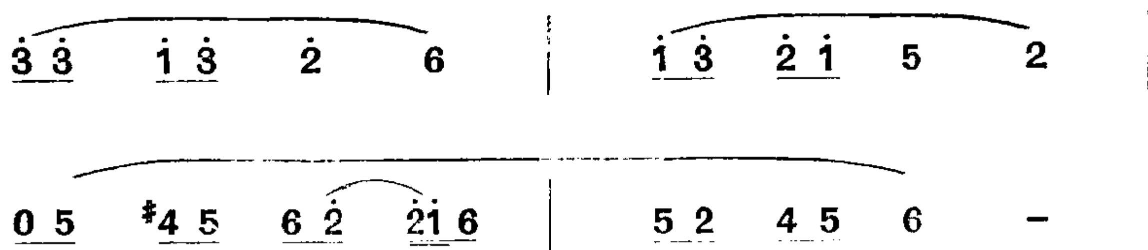
0 2 5 4 | 3 - - - | 0 5 ^{b}7 1 2 5 4 | 3 - - - |

ff

这是人民愤怒的呼喊，反映出十年浩劫时代严峻、阴霾的气氛。

接着，双簧管吹出了怀念烈士的深情的主部主题：

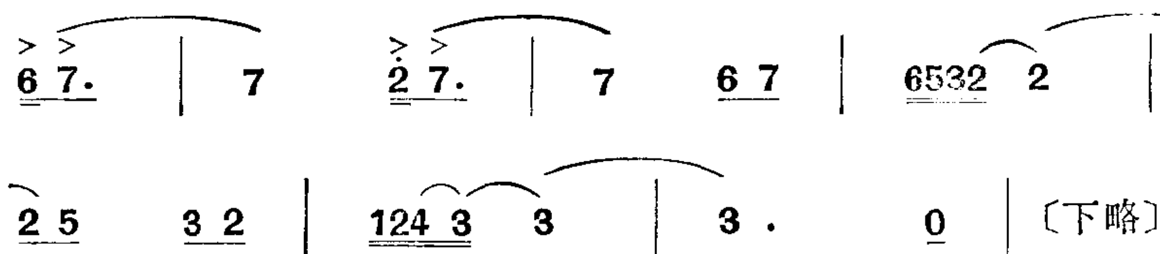
例 1409



后面是铜管乐器奏出的对黑暗势力充满愤慨之情的副部主题：

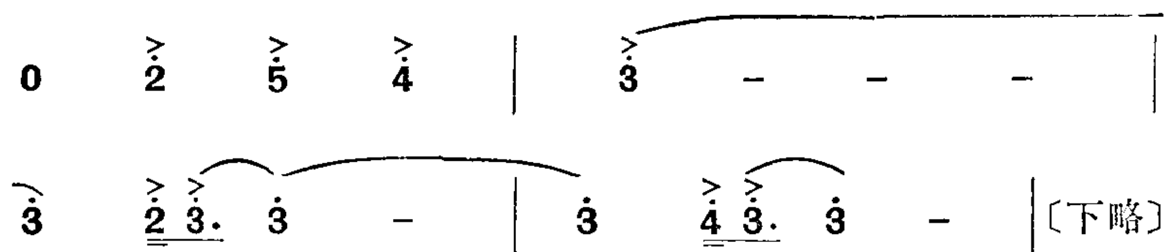
例 1410

1＝G $\frac{2}{4}$



由不祥的定音鼓引出的展开部表现了革命烈士为维护真理而进行的不屈不挠的斗争。在展开部中，作曲家充分发挥了交响乐主题贯穿发展的技巧，原先的主题被染上种种不同的感情色彩，音乐具有强烈的戏剧性。音乐形象剧烈的变化和发展，引向全曲的高潮，在雷声隆隆的定音鼓背景上，序奏主题又一次出现，并和副部主题结合在一起，具有强烈的悲剧性色彩：

例 1411



但，呐喊的音乐猝然中断，在沉重的鼓声背景上，弦乐唱出了一支悲歌。接着，在竖琴伴奏下，小提琴独奏再现了主部主题，这

里作曲家运用浪漫主义的手法，象征烈士的鲜血染红了革命的花蕾，烈士的遗训鼓舞了千百万群众前赴后继，奋勇前进。

对全曲不断的听赏，我们可以进一步领悟到它的"弦外之音、言外之意"，譬如：在乐曲结束时，序奏中的"呐喊主题"隐约可闻，这里寓意深刻，发人深思，它提醒人们要记住血的教训，永远不要让惨痛的历史重演。理解到这些，我们的欣赏就已逐渐进入第三阶段——"智力"阶段了。

我们再看第三类，外国作曲家笔下的中国妇女形象。

外国作曲家写中国妇女的作品还是比较多的。但由于民族的差别、语言的隔阂、审美观点的不同，他们笔下的中国妇女形象，同中国作曲家所写的迥然不同。

这里先以奥地利著名作曲家马勒的《大地之歌》第四乐章《咏美女》为例：

例 1412

1=G $\frac{3}{4}$

轻快而柔和

5 5 5· 6 | 7276 5·4 3532 | 1 1 1 |
pp

1234 5♭76 757♯4 | 6·5 6463 5·4 | $\frac{2}{4}$ 5·♭3 5·2 |
rit.

$\frac{3}{4}$ ♮3532 1 1 2 | $\frac{4}{4}$ 3 5 3 2 1 2 3 | 2 1 6 1 2 3 5 |
a Tempo

1 5 1 5 6 1 6 | 5 3 2 1 2 3 5 | 3 2 1 6 | $\frac{3}{4}$ 1 0 0 |
pp dim.

马勒的《大地之歌》是他晚期创作的一部大型交响声乐套曲，全曲六个乐章，选用了李白、孟浩然、王维三人的七首唐诗，反映了

作曲家对资本主乂社会的失望和悲观厌世思想。但从局部来说，这里的第四乐章却是春光明媚、诗意盎然的。这一乐章的标题是《咏美女》，选用的唐诗是李白的七言律诗《采莲曲》："若耶溪旁采莲女，笑隔荷花共人语。日照新妆水底明，风飘香袂空中举。岸上谁家游冶郎，三三五五映垂杨。紫骝嘶入落花去，见此踟蹰空断肠。"

作曲家有意识地在乐队中使用五声音阶的曲调，细致地刻划了纯朴的采莲少女的音容笑貌，形象地塑造了一幅水上采莲女与岸上游冶郎，脉脉含情、互相凝视的画面。

但是，尽管作曲家采用的歌词是唐诗，音调是五声音阶，他所塑造的采莲女形象却并不是道地的中国妇女，只是作曲家所熟悉的典雅的维也纳式的情趣和他所神往的想象中的中国风格相结合的产物。

在苏联作曲家创作的芭蕾舞音乐中也屡屡出现中国女性的形象。格里埃尔在反映中国码头工人同帝国主义分子尖锐斗争的舞剧《红罂粟花》中塑造了中国女舞蹈者桃花的形象；卡拉耶夫在芭蕾舞剧《七美人》中，塑造了包括中国美人、印度美人等七个不同国家不同民族的妇女形象。下面是《中国美人》的主题：

例 1413

1＝♭E $\frac{2}{4}$

小快板

|: 1 2 5 6 | 1 2 5 6 :|| 1 2050 | 1 2050 |

mf

1230 5 | 5653 2030 | 5010 2030 | 1260 5 |

5 16 5060 | 3020 3050 | 1 0 2050 | 1 0 2050 |

1230 5 | 5653 2030 | 5010 2030 | 1260 5 |

5030 2030 | 1260 5 | 〔下略〕

这里不但调式上采用五声音阶，而且旋律进行也很接近中国风格，所以这里的中国妇女形象比上面《大地之歌》的《咏美女》更地道些，这是一幅纯朴矫健的中国少女的肖像画。

最后，我们再介绍一部外国歌剧中的中国妇女形象。这是著名歌剧《蝴蝶夫人》的作者普契尼创作的另一部歌剧《图兰多特》中两个女主角的形象。第一个女主角图兰多特是中国元朝的一位公主，容貌美丽、性情冷酷而残忍，她给求婚的人出了三个难猜的谜。猜中的，可以娶她，猜不中的就要处死。有趣的是，普契尼为了塑造图兰多特的形象，引用了我国的江苏民歌《茉莉花》，用它代表图兰多特，在歌剧中多处重要场合出现。下面是这支民歌在第一幕中第一次出现的情况，是由童声合唱在幕后由远而近唱出来的：

例 1414

1＝♭E $\frac{2}{4}$

3 35 | 6 i̇ i̇6 | 5 - | 5 · 0 |
东边 升起月 亮，

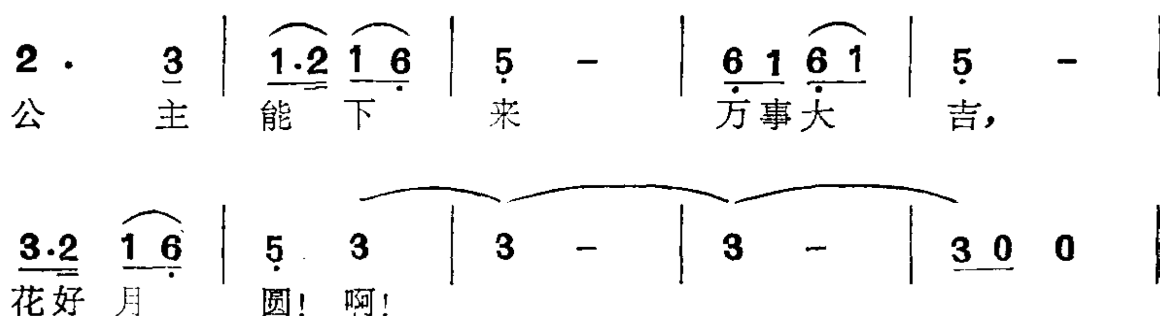
3 35 | 6 i̇ i̇6 | 5 - | 5 · 0 |
鹳鸟在 空中歌 唱，

3 5 | 5 35 | 6 6 | 5 - |
四月 天雪还 没有 融，

3 · 2 | 35 23 | 1 - | 1 · 0 |
花儿 没有开 放。

32 13 | 2 · 3 | 5 6i̇ | 5 - |
听听吧从 沙漠 到海 边，

2 34 | 23 16 | 5 - | 6 1 |
千万声 悲叹恨绵 绵。 只要



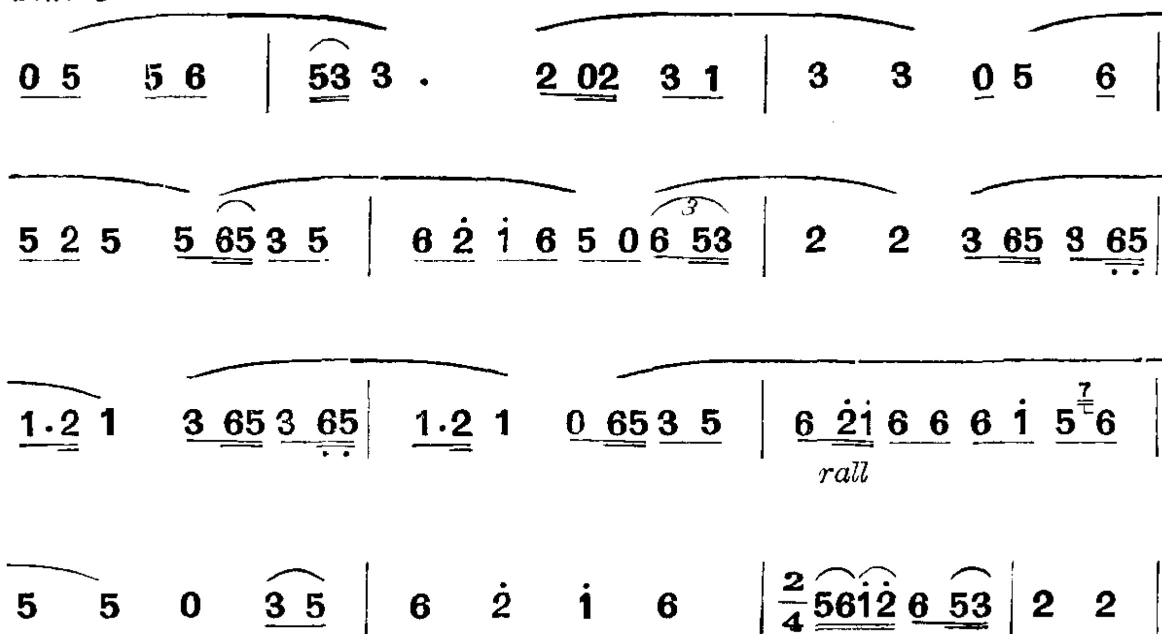
歌剧中另一个女主角是姓刘的姑娘，她出身贫苦、心地善良，为了保护自己所爱的人，不惜牺牲自己的生命。普契尼为了塑造刘姑娘的形象，在第一幕刘姑娘满怀深情劝阻卡拉夫不要冒险猜谜时所唱的一首咏叹调《我恳求你》中，旋律全部采用五声音阶构成，这在西方歌剧中可说是绝无仅有的例子。

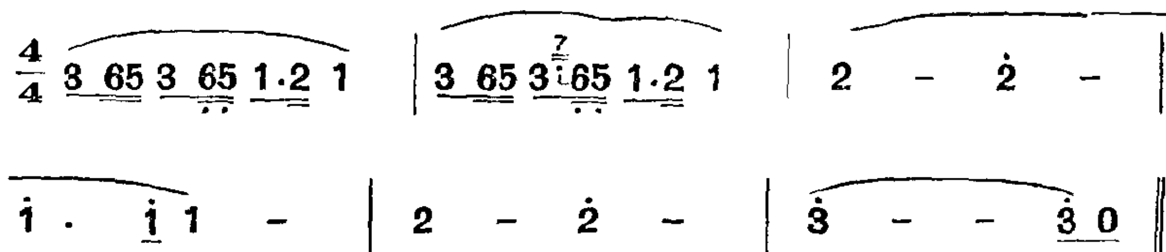
歌词大意是："啊！我的殿下，听我说，我已经不是那个刘了，我已经筋疲力尽，我到处流浪，把你的形象留在心上，总是默念着你的名字，如果你死去，永远离开我们，我们就会在异乡痛苦地死去，父亲失掉了儿子，我也不再有笑容，我已经不再是那个刘了，我恳求你！"

例 1415

1＝♭G $\frac{4}{4}$

慢板 ♩＝50





这首咏叹调感情真挚，情深意长，把刘姑娘深深埋在心底的爱情和为卡拉夫担忧的心情表露无遗。

当然，从音乐来说，刘姑娘的形象只是象外国姑娘穿上中国服装，是五声音阶的东方风格和普契尼特有的抒情笔触相结合的产物。

第十五章　儿　　童

——兼谈欣赏曲目的选择

“应该把音乐给予每一个儿童。”

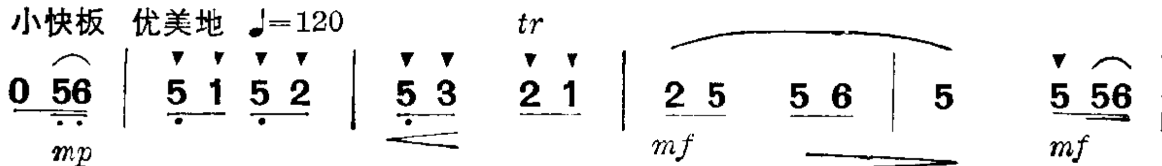
——〔澳〕弗兰克·卡拉威

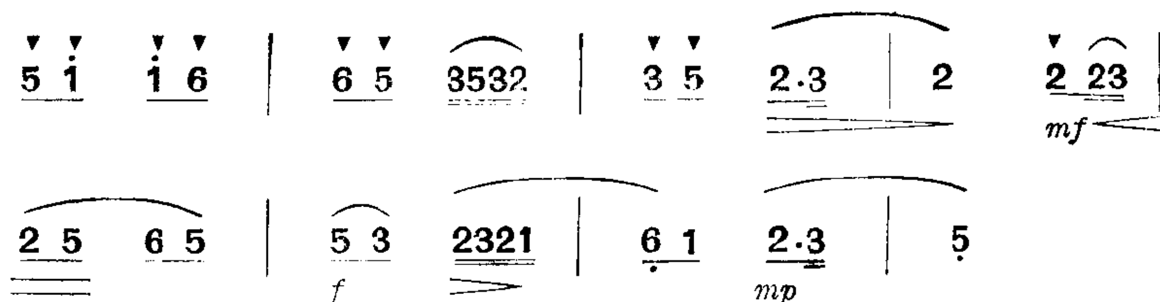
这一章我们给小朋友讲有关儿童的音乐作品，不过，关于儿童的音乐作品种类可多啦！有的是描写儿童形象的作品，如丁善德的儿童组曲《快乐的节日》；有的是作曲家写给儿童演奏的乐曲，如巴托克的钢琴曲《献给孩子们》；有的是儿童自己创作的音乐，如贝多芬、莫扎特童年时创作的钢琴曲；还有的既不是儿童写的，也不是写儿童的，但却是写给儿童欣赏的，如史真荣的《龟兔赛跑》，里姆斯基-科萨科夫的交响童话《故事》。限于篇幅，这里只介绍描写儿童形象的作品。

在第十二章我们曾介绍过《音乐肖像画》。用音乐写儿童当然也应是音乐肖像，但是儿童年龄幼小，思想单纯，用音乐描写儿童不象写成年人那样侧重刻划内心世界，而大多是反映儿童生活情景的。音乐中的儿童形象，一般都是通过表现儿童的各种活动来塑造的。儿童做的各种游戏，中外作曲家都反映过。在孩子们常玩的游戏中我们先看跳绳。它在音乐上是怎样表现的呢？

例 1501

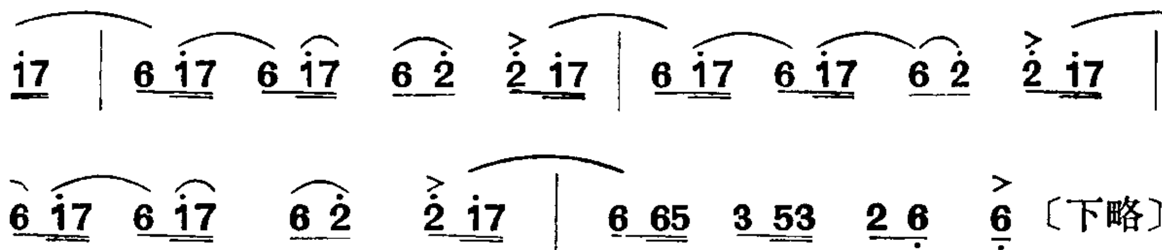
1=G $\frac{2}{4}$





这是丁善德儿童组曲《快乐的节日》的第三段《跳绳》，轻快的节奏，断音的奏法，特别是以5音为轴不断向上扩张的曲调，产生一种弹跳的感觉。此外，节拍的变换，节奏的多样，调性的转移，断音奏法和连音奏法的对比，都造成了一种儿童戏谑的情趣。这段《跳绳》挺有意思，既描写了跳绳的形象，又表达了跳绳时兴高采烈的心情。我们再看两首写骑竹马的作品，一首是中国的，另一首是外国的。中国的是作曲家邓尔敬创作的《骑竹马》：

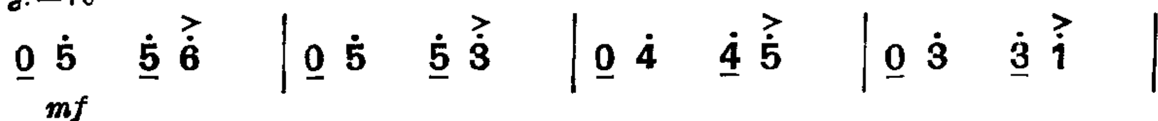
例 1502

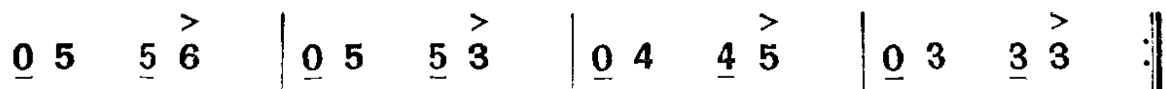


上面是乐曲两端部分的主题，它以轻快的节奏和弱拍上的突发强音，风趣地表现出儿童跨竹为马、奔跑雀跃的快乐情景。中间部分则表现儿童模拟勒马，环顾四周的谐谑风趣。

外国的是德国作曲家舒曼的《竹马游戏》：

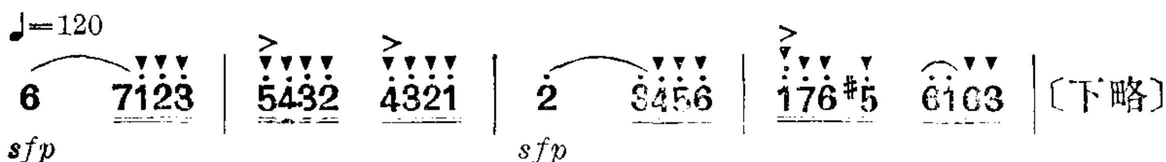
例 1503





这里也是利用弱拍上的突发强音，加上左右手节奏交叉构成的切分音，格格登、格格登，绘声绘色地描绘出儿童骑着竹马、一颠一跳的形象。另外，写孩子们捉迷藏的音乐也不少，除了上述丁善德的儿童组曲第四段是写《捉迷藏》的以外，这里介绍一段舒曼写的《捉迷藏》：

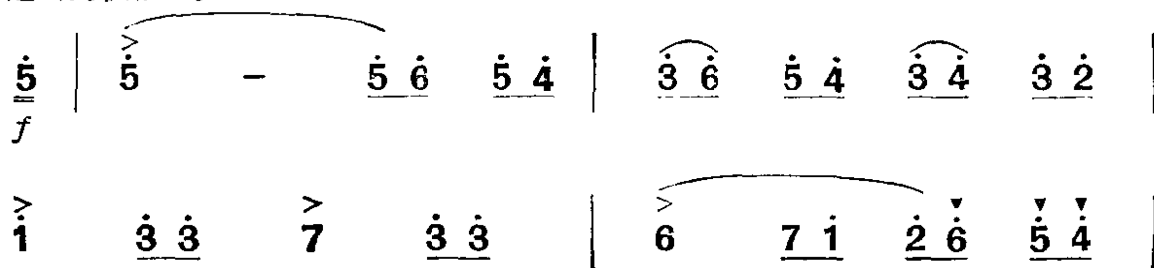
例 1504

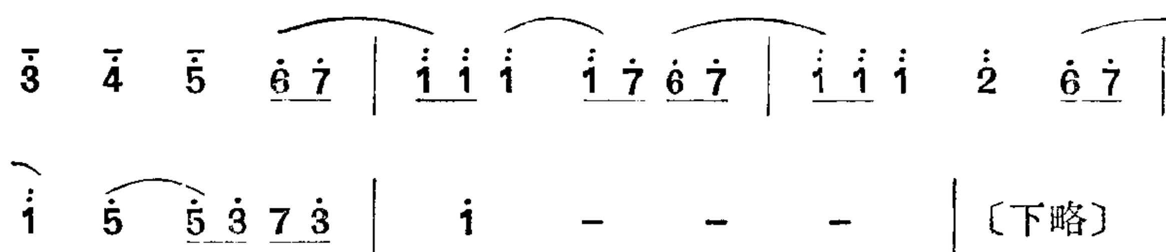


这是钢琴套曲《童年情景》的第三段，舒曼在这首乐曲中回忆了童年时代玩捉迷藏的动人情景。快速上、下行级进的音型在各声部间此起彼伏地穿插出现，多么象孩子们忽隐忽现、互相追逐着游戏，他们玩得有多么痛快！

此外，普罗科菲耶夫有一套儿童交响组曲《冬天的篝火》，它的第一乐章《出发》是写一群儿童坐火车去郊外欢度寒假的。听吧！出发的号角吹响了，火车徐徐开动，弦乐和打击乐器奏出描写列车奔驰的节奏型，作为乐曲的伴奏背景，在它上面，长笛等吹出了一支兴高采烈的曲调：

例 1505





孩子们离开城市，坐在火车上观看辽阔的原野，欣赏祖国的山河，窗外的一切都使他们感到新鲜，他们幼小的心灵和列车的飞轮一起跳动，心情该是多么激动啊！

另外法国作曲家比才写的组曲《儿童游戏》中的第三乐章叫《陀螺》，它利用低音部3、4两个音的不停交替，造成一种旋转的感觉，加上高音旋律的上下起伏，音量渐强渐弱的交替反复和突发性的重音，形象地描写陀螺忽而摇摇欲坠，忽而又充满动力，飞速旋转：

例 1506

1=C $\frac{2}{4}$

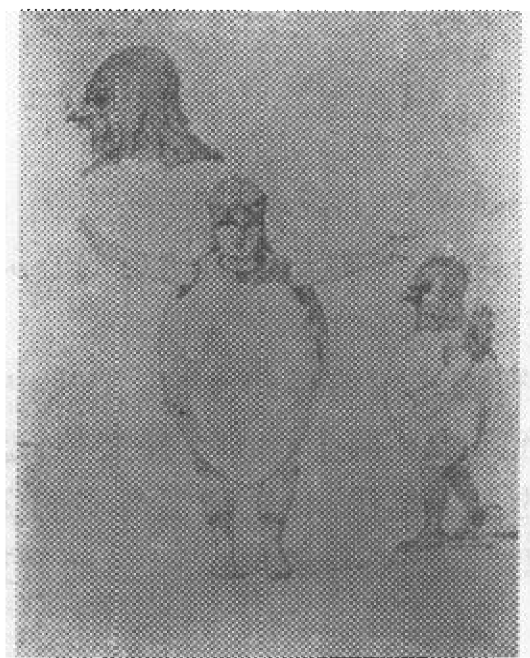
生动的快板

3 34 3434 | 3434 3434 | 3 0 0 | 0 0 3 |
ff *dim.* *p*
3 34 3434 | 3434 3434 | 3434 3434 | 3434 3434 |

2 7 0 2 | 1 6 0 1 | 6 #4 0 6 |
3343 #5343 | 6343 1343 | #23♮43 1343 |

7 #5 0 3 | 2 7 2 7 | 1 6 1 6 |
7343 #5343 | 3343 #5343 | 6343 1343 |

穆索尔斯基的《图画展览会》中有一段《未孵成的鸟雏的舞蹈》，这是根据作曲家的亡友加尔特曼的一幅素描创作的：



原来画面上是一群在蛋壳里刚孵化的鸟雏，作曲家创作时按照儿童的心理，幻想这些鸟雏离开蛋壳跳起舞来，并且发出啾啾的叫声。

例 1507

Vivo leggiero

pp

una corda

(stacc.)

(pp)

作曲家拉威尔把这首钢琴曲改成管弦乐曲后，丰富的音色更渲染了儿童的幻想性和幽默感。有趣的是，这首曲子再改由电子

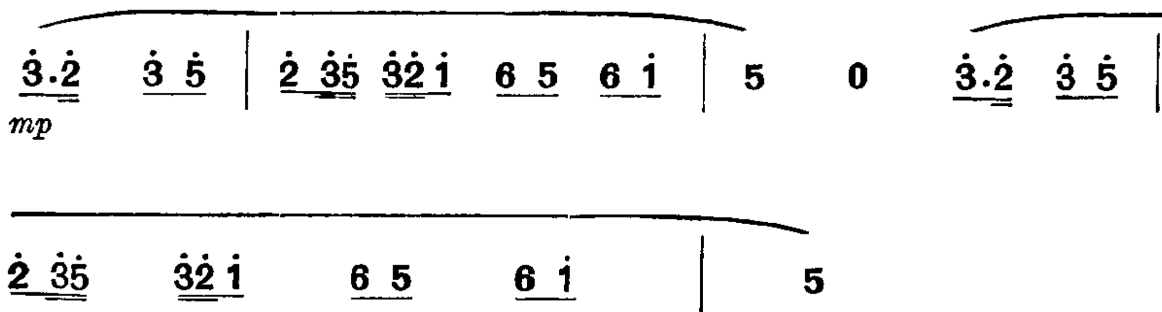
合成器演奏，发出奇特的音响，虽然失去了一部分音乐表情的力量，但却增添了乐曲的童话色彩和幻想气氛。

过去，在音乐中描写农村儿童，人们常想到牧童，这里让我们来欣赏中外作曲家写的牧童形象：中国作曲家贺绿汀的《牧童短笛》是一首驰名中外的钢琴小品，其首、尾两部分用民间风格的牧笛音调，描绘了山清水秀、笛声悠扬的田园景色：

例 1508

1=C $\frac{4}{4}$

安逸地

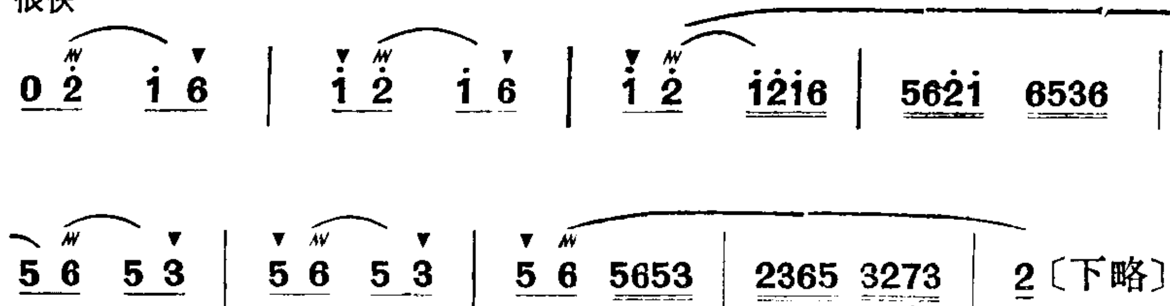


中间部分是欢快的民间舞蹈，表现牧童欢欣鼓舞的情绪：

例 1509

1=G $\frac{2}{4}$

很快



法国作曲家德彪西的钢琴组曲《儿童园地》中第五段的标题是《牧童》，不过这牧童不是现实生活中的放牛娃，它只是儿童的玩具，嘴里还吹着小小的芦笛，一忽儿是即兴朗诵调性质的旋律，一忽儿又是轻快的舞蹈性旋律，音乐具有奇幻的童话色彩：

例1510

1=A $\frac{4}{4}$

正确的中等速度　十分温和而有精细的表情

7　7 65　4543　2 2 | 7　-　7 65　4 |

p

4　4　-　4 | 4　4　-　- |

mf　p

较快

3·23·4　5·43·2　3·23·4　5 ♭65432 | 3·42 2　2　- |〔下略〕

p

上述描写儿童的音乐，大多形象单一，感情纯朴，表现儿童无忧无虑的欢乐情绪。在体裁上一般都有舞蹈性的特点。节奏轻巧、速度偏快，曲调单纯少用变音，调式明朗多用大调，常在较高音区用高音乐器以较多的断音奏法演奏，句法简短，结构重复，因此主题比较容易记忆。有些小朋友很喜欢听音乐，他们问，是不是不管什么乐曲，只要多听，就能提高欣赏水平？这可不见得。

著名的德国诗人歌德说："鉴赏力不是靠观赏中等作品而是要靠观赏最好作品才能培育成的。所以我只让你看最好的作品，等你在最好的作品中打下牢固的基础，你就有了用来衡量其它作品的标准，估价不致于过高，而是恰如其分。"文学如此，音乐也是这样。有些流行音乐很吸引人，似乎曲调很顺口，节奏很鲜明，但往往油腔滑调、嗲声嗲气，情调并不健康，这样的曲子就不要去听它；有些轻音乐是健康的，在休息时间，为了调剂身心，听听也是好的，但如果为了提高鉴赏力，那还是选听优秀的名曲欣赏，才能逐步提高艺术趣味。有些名曲听起来挺费劲，不象轻音乐一听就合拍，容易接受。有些艺术性强的作品可能难懂些，但是正如托尔斯泰所说："反常的艺术可能是人民所不理解的，但是好的艺术永远是所

有的人都能理解的"。好的音乐也是都能理解的，问题是需要探求，不要怕费劲。

意大利著名作家薄伽丘说过，"经过费力才得到的东西要比不费力就得到的东西较能令人喜爱"。他还作了通俗的比喻："诗人们在他们的作品里都运用了最深刻的思想，这种思想就好比果壳里隐藏着果肉，而他们所用的美妙的语言就好比果皮和树叶。"我们欣赏艺术作品，就要象品尝鲜果一样，必须透过果皮和树叶，剥开果壳，才能享受隐藏在其中的果肉。

下面就让我们来介绍中外音乐作品中描写儿童的名著吧！

儿童是祖国的花朵，人类的希望，我国作曲家历来重视写儿童作品，如聂耳的《卖报歌》，星海的《酸枣刺》都是流传全国的名曲，这类数不胜数的歌曲且不多说。至于器乐作品呢，过去有贺绿汀的《牧童短笛》，丁善德的儿童组曲《快乐的节日》，近年来则有吴祖强等写的琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》，储望华的《南海小哨兵》等。我国音乐作品中的儿童形象很有我们自己的特点，反映在老一辈革命家的教育下，孩子们从小学习英雄人物，热爱祖国，勇于斗争的动人形象，例如琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》，它描写蒙族小姑娘龙梅和玉荣战胜暴风雪的袭击，保护集体财产羊群的事迹。乐曲的第二段，小标题是《与暴风雪搏斗》：

例 1511

1＝C

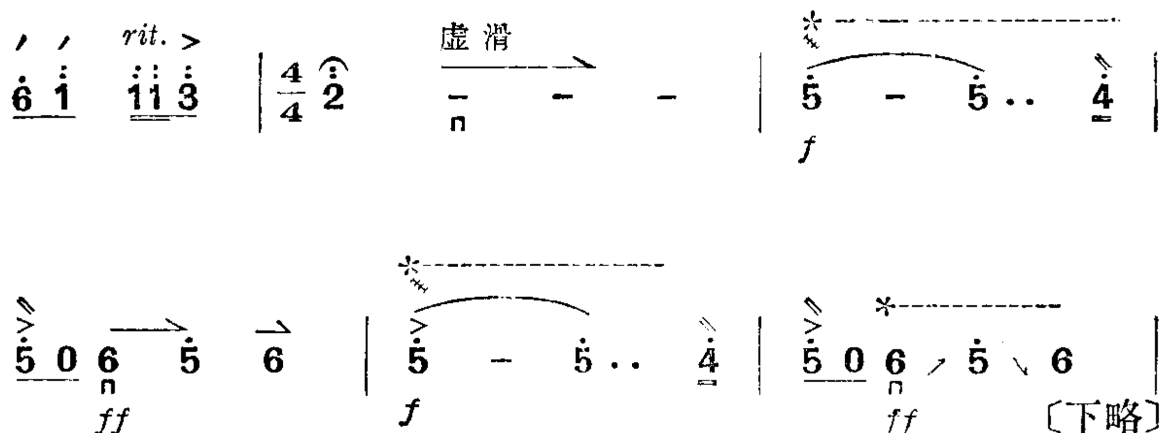
散板　　　　　　　　　　慢起

2　3·6　6　－　|　6 0　0·11　1 2　2 1　6 5　6·55　5 6

f

6 5　3 2　6 5　3 2　6 5　3 2　6 5　3 2　6 5　3 2

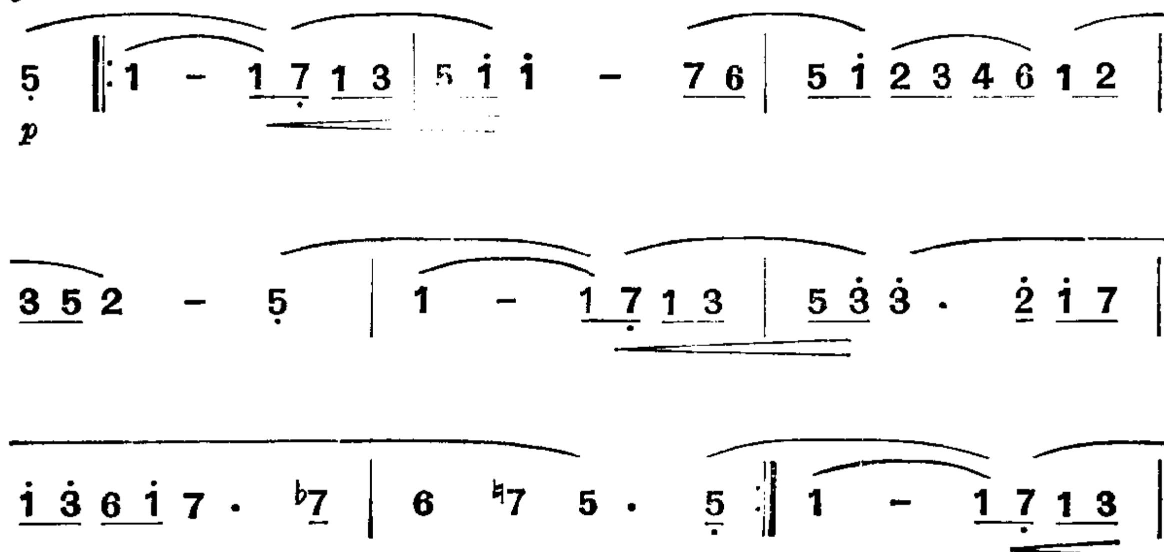
6 5　3 2　6 5　3 2　6 1　1 3　6 1　1 3　6 1　113

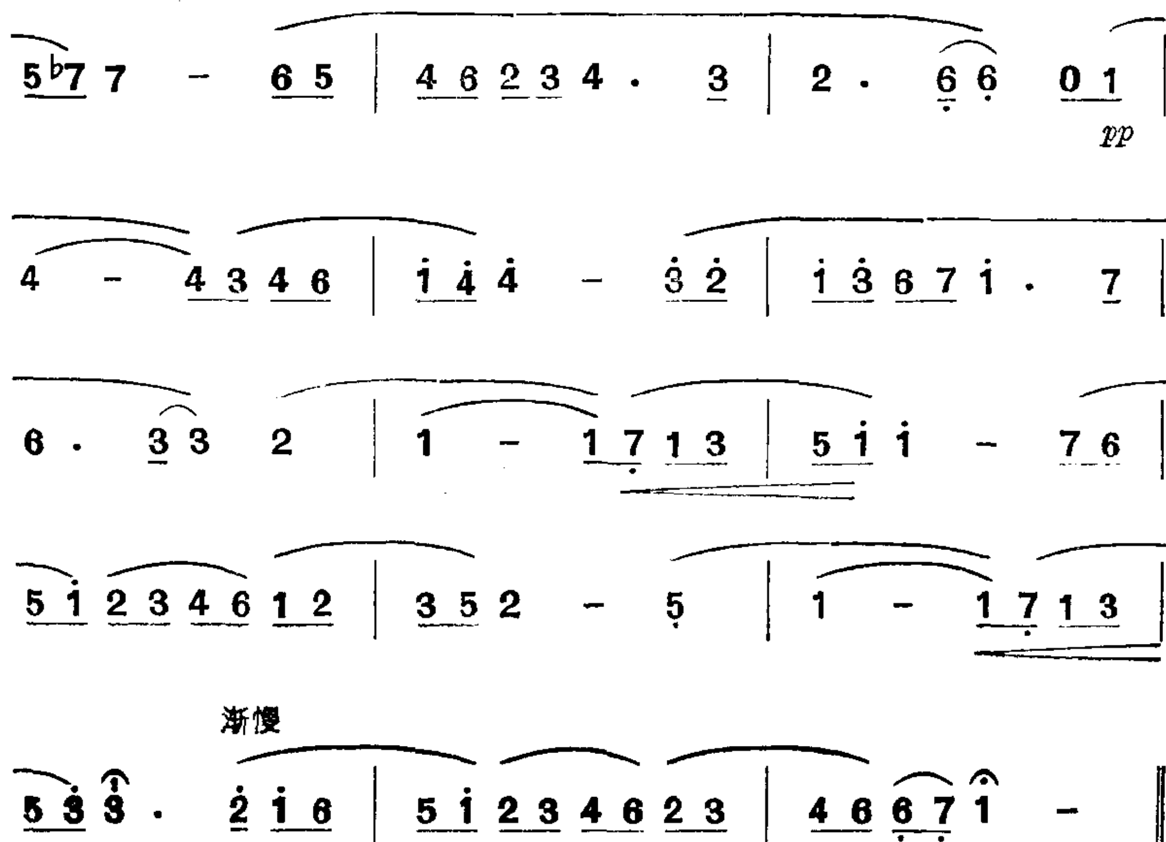


这里推陈出新地运用了琵琶的传统技巧，形象地描绘了小姐妹俩在暴风雪中历尽艰险，战胜种种困难的情景，表现了小主人公热爱集体、不怕牺牲的坚强意志和斗争精神，这在欧洲古典音乐描写儿童的作品中是找不到的。

当然在欧洲音乐中也有不少描写儿童的音乐名著。这里介绍三部著名的组曲：第一部是舒曼的《童年情景》，在这部作品的十三首乐曲中，作曲家回忆了他的童年生活，其中既有孩子的嬉戏玩乐，也有儿童的沉思遐想。除上面介绍的《捉迷藏》外，最著名的是第七首《梦幻曲》：

例 1512



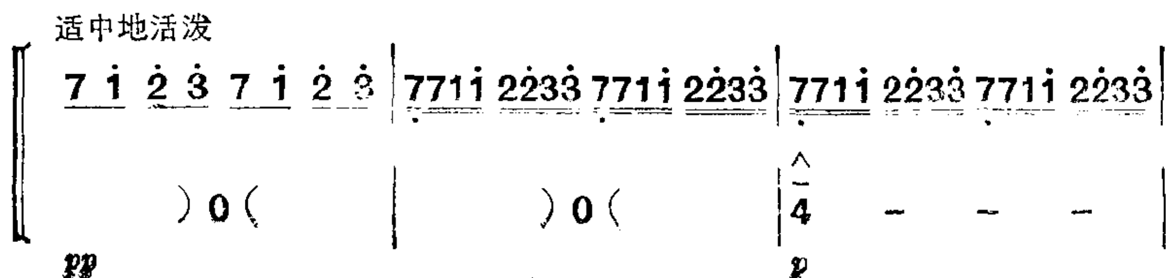


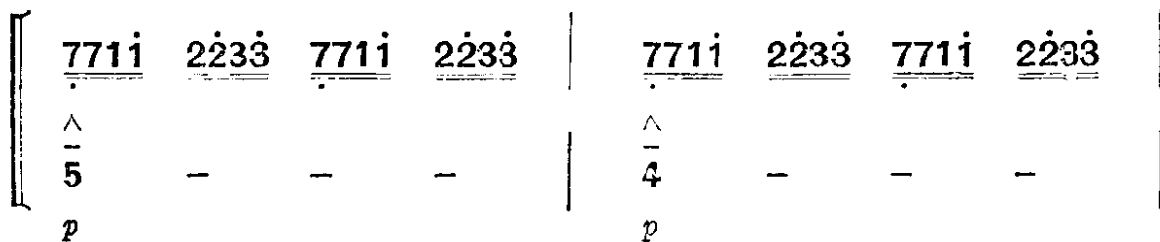
乐曲表现了作曲家童年时代天真烂漫的幻想和向往未来的憧憬，优美的旋律充满了迷人的魅力。由于此曲深受欢迎，所以除钢琴曲外，有很多其他乐器的改编曲。

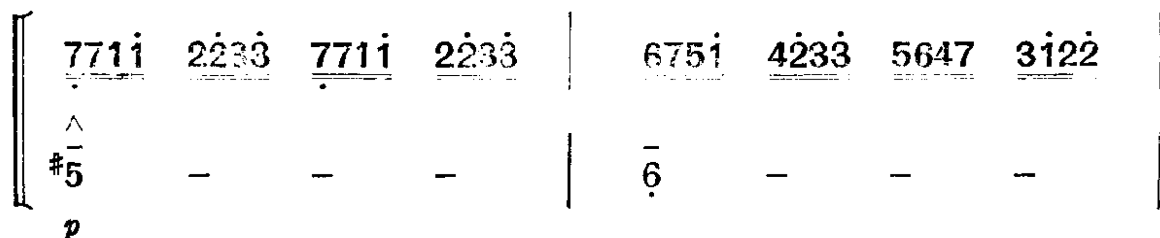
第二部是印象派作曲家德彪西的《儿童园地》，这部组曲是作者为其五岁的小女儿写的。乐谱前有题词："为了明天的一切，随同父亲温和的好话，本曲献给我亲爱的小宝贝。"全曲共六段，现在介绍第四段《雪花在跳舞》。乐曲开始不停地出现7 1̇ 2̇ 3̇四个音，细碎的节奏不断反复，形象地表现出雪花飞舞的情景：

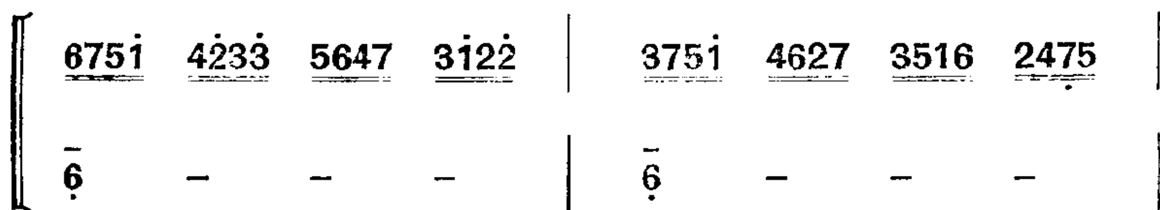
例 1513

1＝F $\frac{4}{4}$









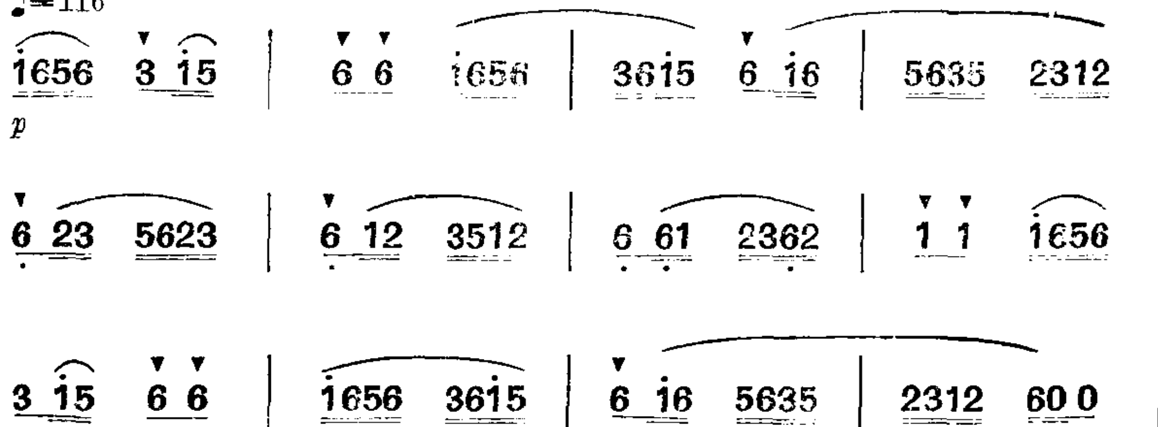
如听电子合成器演奏的录音，它丰富的音色，特别是模仿自然界的音响，使漫天飞雪的形象更维妙维肖。你听！大雪纷飞，寒风刺骨，孩子们不能到室外游玩，他们望着飘雪的天空，显得多么惆怅而寂寞。他们怀着忧郁的心情，惦念着“鸟儿和花儿现在都不知怎样了，什么时候老天才转晴呢？”这里，丰富的音色变化无穷，使人眼花缭乱，真象眼前鹅毛大雪漫天飞舞一样。

第三部是另一位印象派作曲家拉威尔根据童话故事写的《鹅妈妈组曲》。全曲共五段，表现了儿童的天真无邪和幻想情趣。如第三段《丑姑娘，瓷娃娃女皇》，充满了西方儿童对东方古老中国的神往和遐想，音乐富有东方的异国情调。

在这首曲子中，我们可以知道丑姑娘本来是个美丽公主，但被敌人变成丑陋的动物，为了恢复她的本来面目，她求助于陶瓷女王，这一段写的是丑姑娘为了恢复人形去洗澡，瓷娃娃们开始奏乐，长笛奏出了一个五声音阶东方风格的曲调：

例 1514

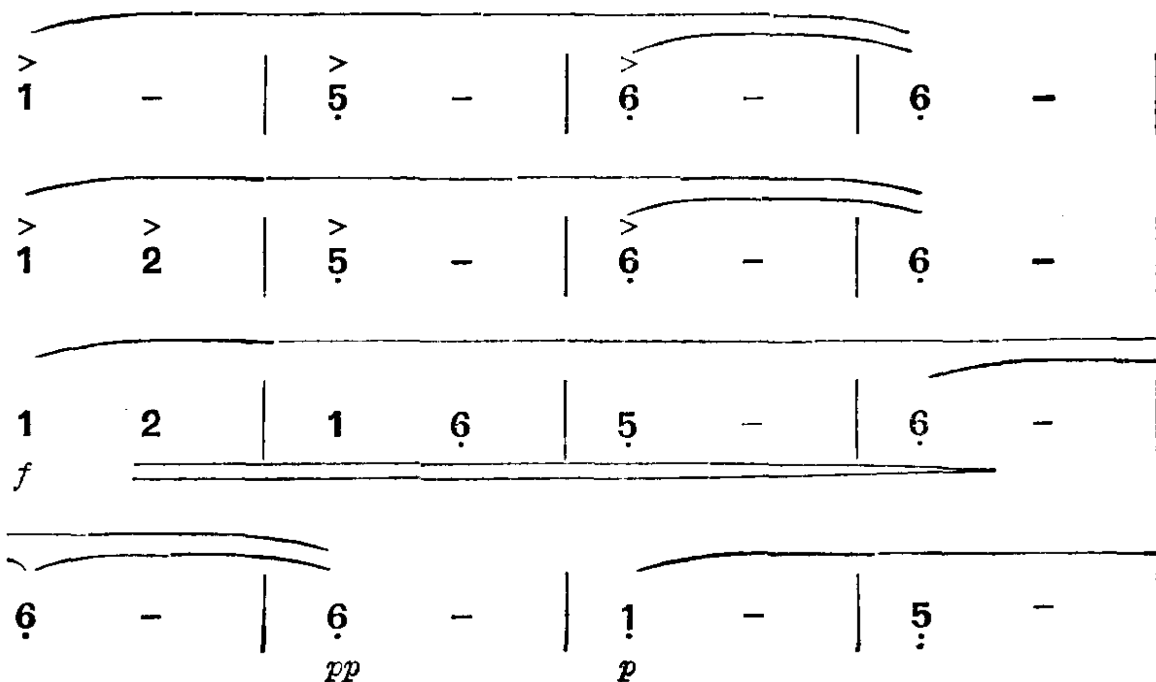
1 = #F $\frac{2}{4}$

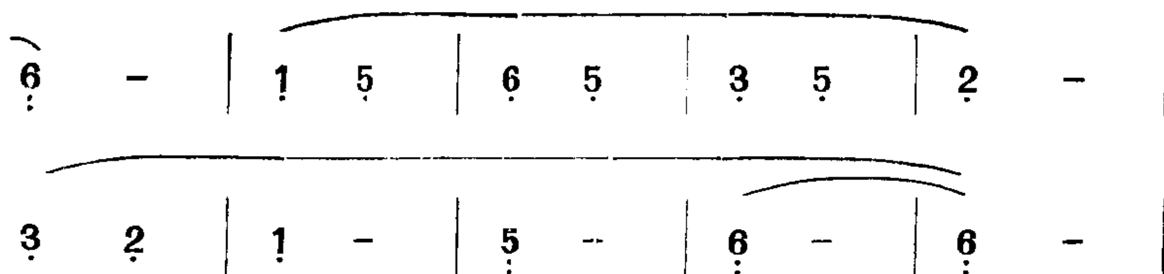


我们可以想象出，童话中矮小的瓷娃娃，有的弹着胡桃壳做的月琴，有的拉着杏壳做的二胡，这些瓷器玩具在儿童的幻想中一个个活动起来了，组成一个中国的丝竹乐队，配合着中国的打击乐器，他们吹吹打打，好不热闹。突然，乐队休止，剩下管乐在低音区吹出一个简朴古老的中国音调：

例 1515

1 = #F $\frac{2}{4}$





乐音回荡的钢片琴重复着旋律，并由深沉的锣声伴随着，更增添了儿童们想象中东方古国的神秘气氛。这些都是童话、神话题材的作品，表现手法都是浪漫主义、印象主义的。有些作品采用现实的社会题材反映儿童生活，我们可以看到不同社会制度下儿童的遭遇有多么不同。奥地利作曲家马勒有一首著名的歌曲《尘世的生活》，歌词唱道："妈妈呀妈妈，我饿死啦！快把吃的给我呀！""稍等待，稍等待，我心爱的儿。等我快快把面包烤！""当面包刚刚烤好，这小孩已经饿死了！"歌曲反映了十九、二十世纪之交，资本主义社会农村中贫困的孩子，因得不到食物而活活饿死的悲惨遭遇。而我们社会主义中国的儿童就象儿童组曲《快乐的节日》和琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》中所表现的那样，他们享受着社会主义的温暖，无忧无虑地幸福成长。

第十六章　愤怒的日子

——兼谈音乐中的死亡形象

"愤怒的日子，在那日子里，大卫和希比拉亲自看见民族陷于水深火热之中。"

——莫扎特《安魂曲》第二乐章

例1601

1＝$^{\flat}$E $\frac{3}{4}$

快板

1 - - | 7 - - | 1 - - | 6 - - |

7 - - | 5 - - | 6 - - | 1 - - |

1 - - | 2 - - | 1 - - | 7 - - |

6 - - | 5 - - | 7 - - | 1 - - |

7 - - | 7 7 6 | 6 - - |

〔实际发音低八度〕

上面是法国著名作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》第五乐章中的一个主题，……这是作曲家引用的一支现成曲调，常听外国音乐的

朋友听到它，可能感到"我们好象见过面"。象在文学作品中经常引用成语典故一样，在音乐作品中，作曲家利用现成的曲调进行创作，本是司空见惯、习以为常的事情。有些曲调、特别是广大群众熟悉的音调，如：我国的《三大纪律八项注意》，法国的《马赛曲》，都常被作曲家作为现成曲调引用在作品中。

音乐中常用的现成曲调一般都有四个特点，(1) 有特定的内容，明确的含义；(2) 简单明了，容易记忆；(3) 广泛流传，人所共知；(4) 个性鲜明，易于辨认。现成曲调可以使没有文字说明的纯器乐曲内容确定，形象鲜明。适当地引用现成曲调，不失为使器乐作品通俗易懂的一种简便易行的好办法。在丁善德的《长征交响曲》第一乐章主部中，我们听到了家喻户晓的红军歌曲《三大纪律八项注意》的曲调，它在多次的变奏中，不断由弱变强，又由强变弱。这就很容易使听众产生红军队伍由远而近，又由近而远，逐渐消失的形象联想。

音乐中常用的现成曲调很多，从简单的民歌，群众歌曲到复杂的、著名的交响乐主题都有。可是同其他的现成曲调相比，上述这支曲调的引用却与众不同；第一，历史久远。它在音乐创作中被引用已有千百年之久；第二，广泛应用。在各个时代，各个流派的不同作曲家的作品中，都经常引用，几乎可以说，在欧洲音乐的长河中，没有第二支曲调象它这样被长期引用，广泛流传过。它真可算得上是一支独一无二的、源远流长的现成曲调。

这支现成曲调是什么呢？原来，这支曲调的名字叫做《审判末日》，按拉丁文也称做《愤怒的日子》，它本来是公元前一千多年，由Celano 地方的汤姆斯所作的连续诗，其歌调由于原诗开头第一句的歌词 Dies irae Dies illa 而得名为 Dies irae，即《愤怒的日子》。

后来，到公元五世纪末，罗马教皇格里哥利一世，选定一批天主教的传统歌调，在各种教会仪式上演唱，称为格里哥利圣咏，《愤怒的日子》也就成为重要的格里哥利圣咏的主题。这主题的简单原型大体是这样的：1 7̣ 1 6̣ 7̣ 5̣ 6̣ 6̣ |

1 1 2 1 7 6 5 7 1 7 6 |

3 5 6 6 6 5 7 1 7 6)

它的主题简朴，旋律线只在四度范围内活动（即 6 7 1 2）音调平稳，只有二、三度的音程进行，调式明确，是自然小调，节奏均匀，大多是四分音符的平稳进行，因而很便于记忆，也很容易在引用时被辨认出来。

作为连续诗的《愤怒的日子》，从十四世纪起，便被引用在意大利的安魂弥撒中。十五世纪末又出现在法国弥撒中，但直接用于罗马弥撒，那还是十六世纪教皇五世时代一五七〇年以后的事情了。

后来《愤怒的日子》成为天主教安魂曲中必不可少的乐章之一，在一七〇〇年以后创作的交响性的安魂曲中，几乎都包括整个《愤怒的日子》连续诗。这方面的名作有约翰·克里斯提安·巴赫的《愤怒的日子》；海顿一七七一年为萨尔斯堡教皇所写的《安魂曲》，还有被公认为同类作品中最伟大的杰作——莫扎特一七九一年在逝世前所写的《安魂曲》。

此外，一八一六年凯鲁比尼所写的安魂曲和一八七四年威尔第所写的安魂曲也都各具特色。在二十世纪创作的安魂曲中，较著名的有英国作曲家布里顿一九四〇年创作的《交响安魂曲》和一九六二年创作的《安魂曲》，还有德国作曲家班德里斯基为纪念第二次世界大战时死在奥什维茨城的人们，于一九六七年创作的《愤怒的日子》。

《愤怒的日子》这支古老的曲调描写死亡和对死亡的恐怖，勾划出世界末日审判的森严，宏伟图景。听到《愤怒的日子》能使人特别是使天主教国家的人们产生一种恐惧、骇怕的心理，这支曲调原来只用于天主教音乐的弥撒或安魂曲中，法国作曲家柏辽兹第一次将它引用到世俗音乐中来，在他的《幻想交响曲》中作了创造性的处理。大家知道，《幻想交响曲》又名《艺术家生活片断》。作

曲家在五个乐章中表现了一个音乐家在失恋服药以后，脑海中出现的种种幻象。

第一乐章主要运用一个代表情人的“固定乐思”：

例 1602

1＝C $\frac{2}{2}$

激动的快板、十分热情

5 | 5 – – – | 5 i 5 · 3 | 3 – 4 – |
p　　　　　　　　　　　　poco sf

4 – 3 – | 3 – 2 – | 2 – i – |

i – – – | 7 0 0 0 2 | 2 – – – |

2 5 2 · 7 | 5 – 2 – | 2 – #4 – |
　　　　　　　　　　　　sf

5 – 5 – | 5 – ♮4 – | 3 – 〔下略〕

表现见到情人后的激动和热情。

第二乐章是一首极为优美动听的圆舞曲：

例 1603

1＝A $\frac{3}{8}$

不太快的快板　♩.＝60

32 | 17 12 34 | 5 · #5 67 | 1 · 7 21 | 7 60 | 6 43 |
　　　　　　　　　　　　　　　　　sf

32 21 71 | 2♯1 25♯45 | 3 04 32 | 17 12 34 | 5♯4 5♮5 67 |

17 13 21 | 7 60 | 6 43 | 32 21 71 | 2♯1 25♯45 | 1 0 |〔下略〕

sf

中间又出现代表情人的固定乐思：

例 1604

1＝F $\frac{3}{8}$

很有表情地

5 | 5 · | 1 5 3 | 3 4 | 4 3 |

p

3 2 | 2 1 | 1 · | 7 0 2 | 2 · |

5 2 7 | 5 2 | 2 ♯4 | 5 5 | 5 ♮4 | 3

它说明音乐家在舞会上又见到了心爱的人。

第三乐章是田野景色，在孤独、沉寂的田野中：

例 1605

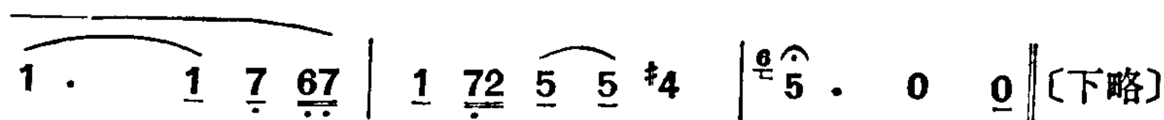
1＝F $\frac{6}{8}$

慢板

0 1 20 5 | 30 5 6 · | 0 1 20 5 |

p

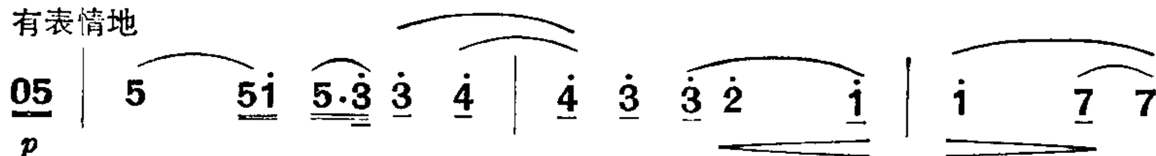
30 5 6 · | 0 1 20 5 | ♭30 5 2 · |



情人再次出现:

例 1606

1 = ♭B $\frac{6}{8}$



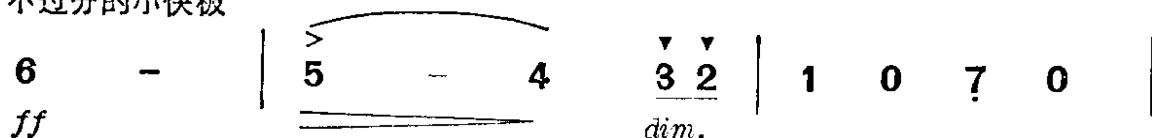
悲伤的预感使他焦急不安。

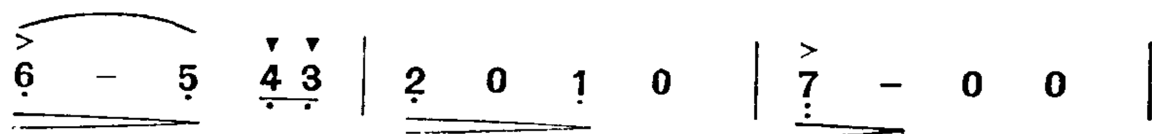
第四乐章，音乐家在梦中杀死了自己所爱的人，被判死刑，这是一首押送刑场的断头台进行曲:

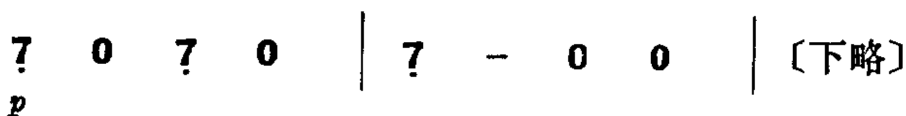
例 1607

1 = ♭B $\frac{2}{2}$

不过分的小快板





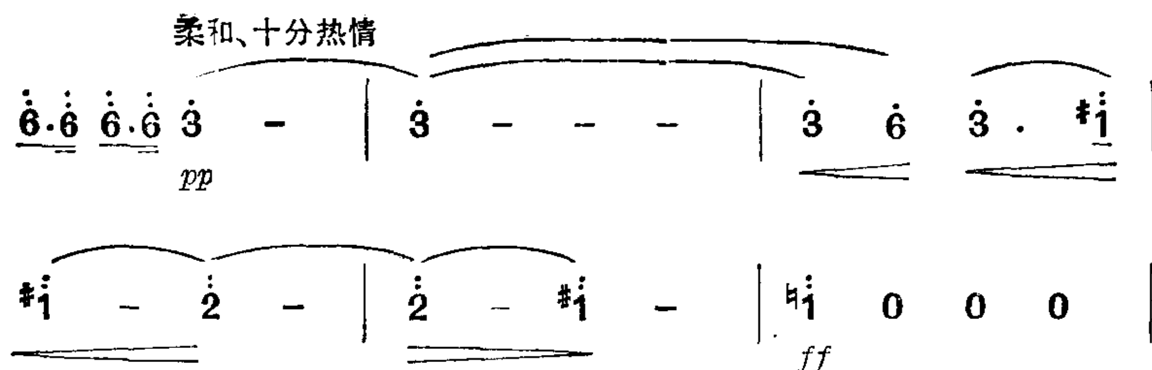


音乐家在断头前的一刹那，脑海中又闪过情人的幻象:

例 1608 a

1 = ♭B $\frac{2}{2}$

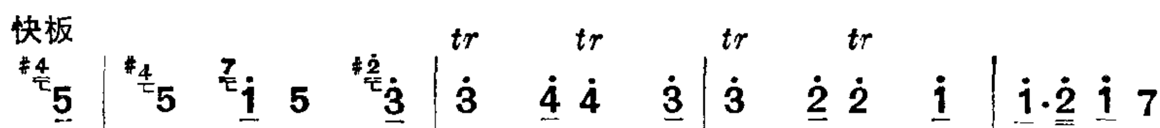




第五乐章标题是“魔宴之夜的梦”，现在艺术家置身于为埋葬他而聚集在一起的成群幽灵和鬼怪之中……。在群魔乱舞之际，情人又出现，但已经不再是那样优美动人，而变得异常粗陋怪诞：

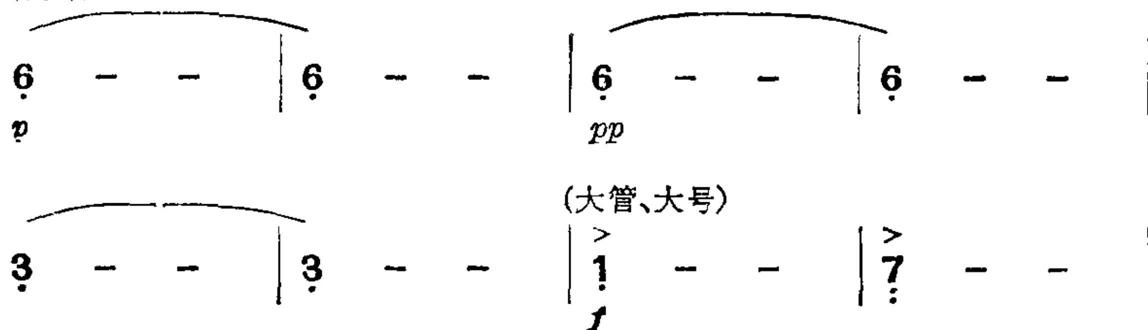
例 1608 b

1＝^{b}E $\frac{6}{8}$



说明她参加魔宴来了，并且加入魔鬼的暴饮狂欢之中……。送葬的钟声响了，伴随钟声，出现了原来只用于安魂曲中的《愤怒的日子》，但在形象意义上却迥然不同，这个主题先由大管和大号奏出，接着由圆号和长号重复，但时值缩短一倍，而且强弱拍作了颠倒，原来的强拍变弱拍，弱拍变强拍……

例 1609



1 - - | 6 - - | 7 - - | 5 - - |

6 - - | 6 - - | 1 - - | 1 - - |

2 - - | 1 - - | 7 - - | 6 - - |

5 - - | 7 - - | 1 - - | 7 - - |

(长号、圆号)

7 · 7 6 | 6 - - | 6 · 1 · | 7 · 1 · |

6 · 7 · | 5 · 6 · | 6 · 1 · | 1 · 2 · |

1 · 7 · | 6 · 5 · | 7 · 1 · |

(木管、弦乐拨弦)

7 · 7 6 | 6 1 7 1 | 6 7 5 6 |

6 1 1 2 | 1 7 6 5 | 7 1 7 0 |

一个原来庄严肃穆的主题、现在变得这样轻佻，对教会来说简直是荒诞不经，这不能不说是作曲家对«愤怒的日子»的诙谐讽刺。接着，乐曲的中间部分是“妖魔的轮舞”……。再现时«愤怒的日子»和«妖魔的轮舞»两个主题结合在一起，同时奏出。«愤怒的日子»气势磅礴，似嘹亮的颂歌，但伴随着它的却是张牙舞爪、手舞足蹈的群魔乱舞。这里从柏辽兹对«愤怒的日子»的处理，字里行间，不难发觉他对宗教的辛辣嘲讽和对反动统治的叛逆精神。

由于«愤怒的日子»原先大量用于宗教安魂曲中，常同死亡的

题材有联系。所以浪漫主义时期，标题音乐兴起以后，《愤怒的日子》常在标题音乐中出现，作为死亡的形象，或是死亡的象征，有时简直就是死亡的代号。人们在音乐中一听到这个主题，便会理解作曲家写的是有关的死亡的形象。

下面是一首取材于文学作品的标题交响音乐，我们相信，当您听到了《愤怒的日子》的主题以后，您对作品中主人公的命运，结局，就不言自明了。

例 1610 a

1=C $\frac{4}{4}$

慢板 ♩=60

3 – – 7 1 | 2 6 7 1 – | 1 – 6 · #4 |

3 · 1 6 – | 6 – – – | 〔下略〕

这是柴科夫斯基的《曼弗雷德》交响曲，是根据拜伦的同名诗句创作的四乐章套曲。第一乐章是曼弗雷德心里刻划的肖像，上列主题写曼弗雷德迈着沉重的脚步，他孤独、高傲、痛苦、颓丧，承受着巨大的精神折磨。

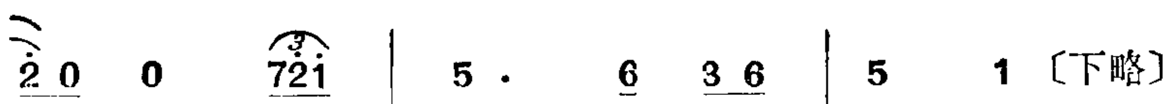
例 1610 b

1=D $\frac{3}{4}$

行板 ♩=69

0 3 2 6 5 3 | 4 – – | 4 0 0 0 | 0 5 4 1 7 5 |
p　　　　　　　　　　　　　　　　mp

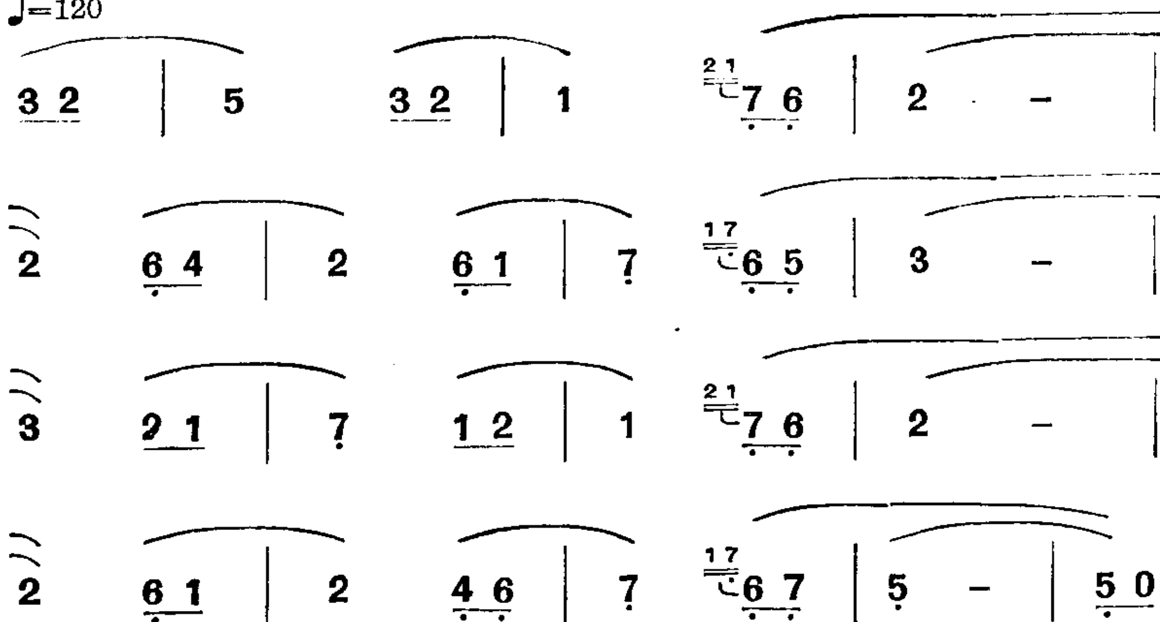
6 – – | 6 0 0 6#56 | 3 2 0 6#56 | 3 2 – |



在幻觉中他看到情人阿斯塔特的形象。

第二乐章作者附加的小标题是《阿尔卑斯山的女神在瀑布、水珠的彩虹中出现在曼弗雷德面前》，这里的木管乐器的断奏很轻巧，形象地描写了"喷泉的水珠"……在乐曲的三声中部出现了迷人的仙女主题：

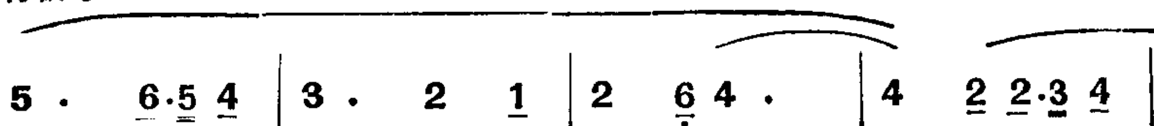
例 1610 c

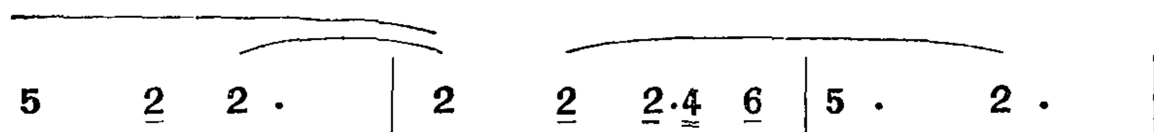


现在曼弗雷德来到这里，再现他的主题，在良辰美景面前，他忧伤的情绪稍得宽慰。

第三乐章牧歌：

例 1610 d





这是阿尔卑斯山居民纯朴的田园生活的写照，但即使在世外桃源般的田园景色中，曼弗雷德的心情还是孤独、阴郁而可怕的。

第四乐章表现的是阿里曼的宫殿、地狱里的狂欢，曼弗雷德又见到情人阿斯塔特的幻影……。乐曲最后在管风琴的庄严音响伴随下，乐队低音乐器大管、大号、大提琴奏出了《愤怒的日子》：

例 1610。

1＝B $\frac{4}{4}$

广板 ♩=66

3 – 5 1 2 | 3 – 5 1 2 |
1 7 1 6 7 5 6 7 | 1 7 1 6 7 5 6 7 |

3 – 5 1 2 | 5 0 6 1 5 0 6 1 |
1 7 1 6 7 5 6 7 | 1 7 1 6 1 7 1 6 |

5 0 6 1 5 0 6 1 | 5 · 1 5 · 1 |
1 7 1 6 1 7 1 6 | 1 7 1 6 1 7 1 6 |

5 1 5 1 5 1 5 1 | 1 – – – |
1 6 1 6 1 6 1 6 | 1 0 0 0 0 |

〔下略〕

全曲结局如何？曼弗雷德的命运怎样？相信大家从音乐本身都能找到明确的答案。

《愤怒的日子》在音乐中，除了上面讲的用法以外，也被浪漫主义作曲家用来比喻为毁灭人类的邪恶的死神。这时，《愤怒的日子》不仅指某个人物的死亡，而是泛指世界上置人于死地的恶势力，这样的音乐形象常比较怪诞，表现出作者对社会的尖刻讽刺。

这里以圣-桑的交响诗《骷髅之舞》为例：这首作品是受亨利·卡扎里斯的一组写死亡的诗篇的启发而创作的。原诗大意是"吱格，吱格，吱格，听！死神在打拍子，坟墓上的鼓声干巴又稀落，死神在夜里演奏舞曲取乐……，白骨精从它们藏匿之处出来了，穿着它们的尸衣，在墓石和草地上跳舞……。但，嘘！别响，一瞬间，舞蹈停止了，一切竞争都还原状。公鸡啼了，众妖遁归墓中"。

乐曲开始，在阴沉的号声衬托下，竖琴奏出十二个 D 音，表示夜半十二点，这时万籁俱寂，正是妖魔鬼怪出现之时……。死神出来了，正在打着拍子，这是一支把高音琴弦调低半个音的小提琴扮演的，……原来小提琴两条外弦由协和的纯五度变成不协和的减五度；现在，死神正在演奏舞曲取乐……。白骨精从它们隐藏的地方出来了，穿着死人的衣裳，在墓石和草地上跳舞……。如果注意倾听，这里可听到《愤怒的日子》的主题：

例 1611

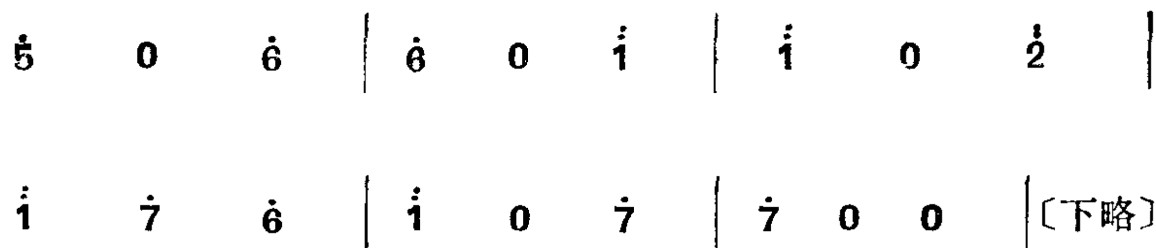
1=D $\frac{3}{4}$

5 6 ♭7 ♮7 1 ♯1 | 2 0 7 | 6 0 7 | 5 0 6 |

f p

♯4 0 5 | 5 0 7 | 7 0 1 | 7 6 5 |

7 0 6 | 6 0 1 | 7 0 1 | 6 0 7 |



这个主题在这里已失去了歌唱性，变成时断时续的三拍子的粗野舞曲，描写白骨精群魔乱舞的疯狂场面；正当妖精们你推我撞、狂舞乱跳之际……，一声鸡啼，雄鸡报晓，鬼怪们四散奔跑，逃之夭夭……

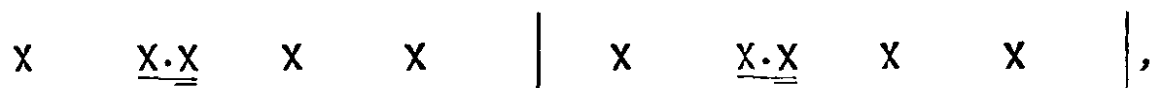
在«骷髅之舞»中，由于特定的标题构思需要，«愤怒的日子»主题处理有了重大的突破，和原来宗教安魂曲中的«愤怒的日子»相比，虽然曲调相同，但形象意义已经产生本质的改变，庄严变成轻佻，崇高变成卑陋。

除这类特殊构思外，一般说来，«愤怒的日子»的处理，都是用较慢的速度，由低音乐器在低音区演奏，常用小调式暗淡的和声色彩，以表现死亡的形象。

«愤怒的日子»不但常用在标题音乐中，在非标题音乐中有时也能听到。如哈恰图良的第二交响曲，这是一九四三年创作的反映苏联卫国战争的作品，作者没有任何标题说明，但是从其中«愤怒的日子»的主题运用，就可以了解作者的意图；第一乐章开始，音乐响起了警钟的声音，表明德国法西斯的突然入侵，警钟响了，苏维埃国家在危急中……

第二乐章是一首谐谑曲，表现人们在突然爆发的战争面前的惊惶不安和激动的诉说……

第三乐章，开始时，是刻板的进行曲节奏：



主题由木管奏出，阴森的弗里几亚调式，缓慢的速度，沉重的步伐，象一首葬礼进行曲，随后，音量越来越大，表现行列越走越近。这一部分完后，我们可以听到«愤怒的日子»的主题：

$\frac{4}{4}$ $\dot{1}$ - 7 - | $\dot{1}$ - 6 - | 7 - 5 - | 6 - 3 - |

这个象征死亡的主题在这里出现，人们自然会理解到，这是对卫国战争中阵亡将士的深切悼念；当这个主题在发展中同前面的主题结合在一起时，这里已不仅是单纯的悼念，它表现了人们踏着死难烈士的血迹前进，化悲痛为力量，将悼念变成愤怒的抗议和复仇的决心。

在二十世纪音乐中，引用《愤怒的日子》的作品，影响较大的还有一九二六年班托克的《女巫之舞》，一九二八年雷斯庇基的《巴西人的印象》，一九三二年辟捷堤的《无伴奏安魂曲》，一九四六年奥涅格尔第三交响曲的第一乐章《愤怒的日子》，一九六二年斯蒂文逊的《巴萨卡里亚》。当然，有些作品例如一九四〇年布里顿的《交响安魂曲》第二乐章，虽然标题中明明白白写上《愤怒的日子》，但实际上既没有《愤怒的日子》的曲调，也没有《愤怒的日子》的连续诗，标题只是一种象征和暗示而已。

在讲述《愤怒的日子》时，不能不提到著名的俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫。这位作曲家由于当时所处的社会的黑暗，空气的沉闷和个人命运的曲折，世界观的局限使他看不到前途，找不到出路，因而死亡的主题象一条线贯穿在他的许多重要作品中。因此，他对象征死亡的《愤怒的日子》具有浓厚的兴趣。在他的作品中，引用这个现成曲调的次数，可说打破音乐史的纪录；从早期的第一交响曲，到成熟期的交响诗《死亡岛》，到晚期的《科列里主题变奏曲》、《第三交响曲》，直到绝笔之作《交响舞曲》，都在显要的地方出现《愤怒的日子》的主题。如《帕格尼尼主题狂想曲》，这是拉赫玛尼诺夫远离祖国很多年以后在国外创作的。他采用帕格尼尼的主题决非偶然。大家知道，帕格尼尼是音乐史上传奇性的小提琴家，他的卓绝的演奏技巧，至今还被人们叹为观止，但是由于他远离祖国，没有亲人，生活很孤独，命运很悲惨，甚至死后没有葬身之地。拉赫玛尼诺夫在十月革命以后，由于不理解革命，离开了苏联，失去了祖国，这对艺术家来说不啻是一种毁灭。拉赫玛尼诺夫和帕

格尼尼具体情况不同，但都有远离祖国的痛苦，这相同的命运促使拉赫玛尼诺夫采用了帕格尼尼的主题，并且把这个主题同《愤怒的日子》结合起来，加强这种特征。这首乐曲是双主题变奏曲，全曲包括主题和二十四个变奏。这里是第一主题，即帕格尼尼的主题，取自帕格尼尼《第二十四首随想曲》：

例 1612 a

1＝C $\frac{2}{4}$

活跃的快板

6·6 6176 | 3·3 3♯5♯43 | 6·6 6176 | 3 0 3 0 |

p

6·6 6176 | 3·3 3♯5♯43 | 6·6 6176 | 3 0 3 0 |

6·6 6♭765 | 4·2 2432 | 5·5 5654 | 3·1 1321 |

mf

4·7 7217 | 3·6 6176 | 40 2 3327 | 6 6 0 |

下面是第七变奏：

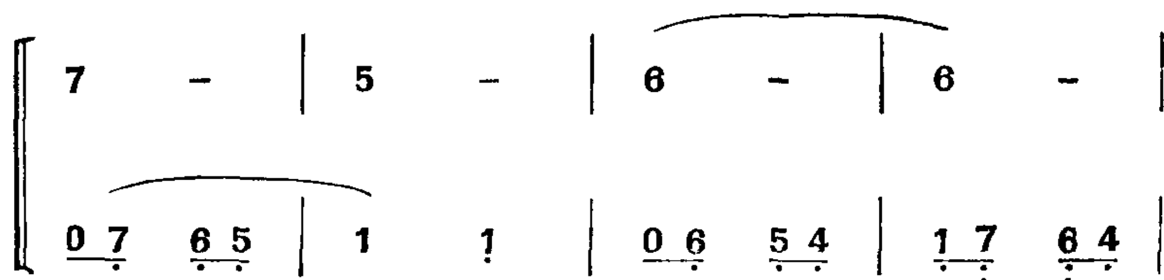
例 1612 b

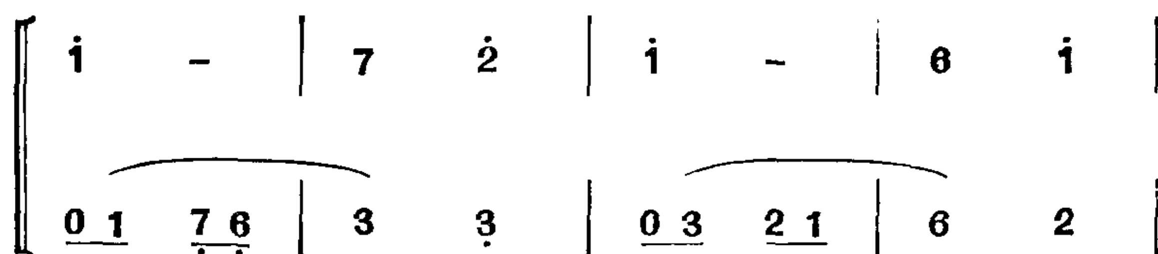
1＝C $\frac{2}{4}$

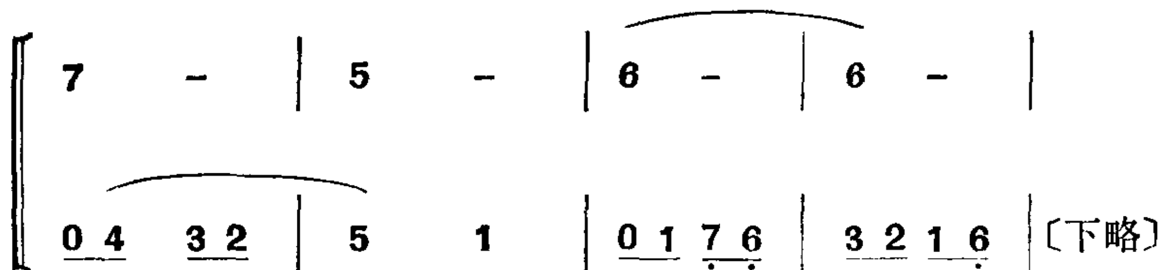
中板

(钢琴主旋律) 1 – | 7 – | 1 – | 6 – |

(乐　　队) 6 1 7 6 | 3 3 | 0 1 7 6 | 2 2 |





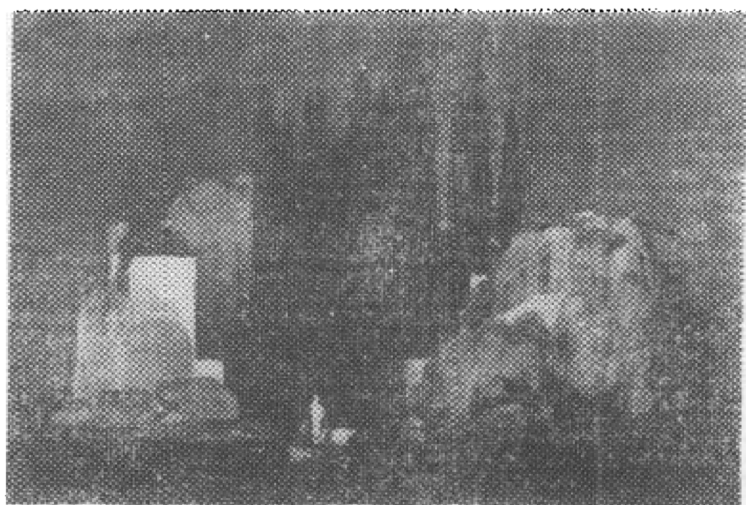


〔实际音低八度〕

这里主题转到低音部，由乐队演奏，上面钢琴奏出了《愤怒的日子》的主题。两个主题通过一系列的变奏发展，最后在结尾时结合在一起。《愤怒的日子》象可怕的命运、凶恶的死神一样，使他无法摆脱，只能听天由命。

在拉赫玛尼诺夫另一首描写死亡的交响诗《死亡岛》中，《愤怒的日子》的主题又以另一种方式出现在乐曲中。

这首作品是作曲家看了德国象征主义美术家代表人物阿尔诺尔德·勃克林的代表作《死亡岛》以后创作的。勃克林的名画《死亡岛》描绘了一个位于一片平静海水中间的小岛。在岛上的悬崖峭壁间，暗绿的树荫下有一坟场，平静的海面上有一条小船，船上站着一个白衣人，护送着一口棺材，正向小岛驶去。



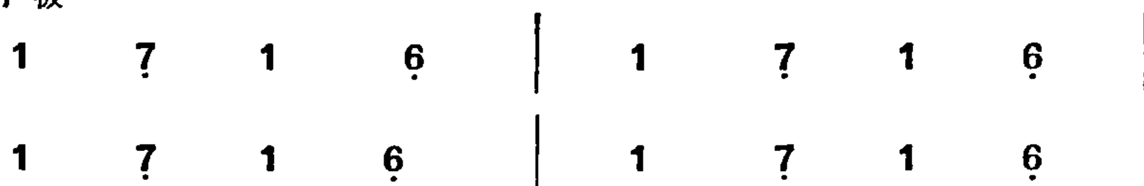
拉赫玛尼诺夫在音乐中并不限于对原画死气沉沉的画面作机械模仿，而侧重刻划人的内在的精神状态，表现人们对死者的悲恸的哀泣、强忍哀痛的申诉和拉赫玛尼诺夫所特有的愤怒的抗议。

为了突出死亡的主题，作曲家在乐曲中塑造了死神的形象。它只是片段地引用《愤怒的日子》的头四个音（1 7 1 6），配合均匀、单调的节奏音型，通过不停地机械反复，表现出一种缺乏人性的、固执的意念，预示一种不可摆脱的厄运的来临。

例 1613 交响诗《死亡岛》：

1=C 4/4

广板

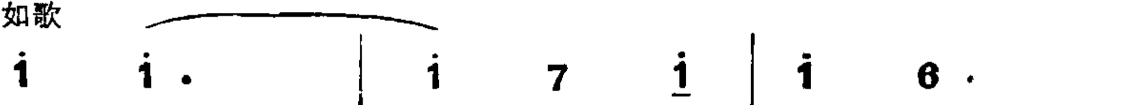


实际上，代表死神的形象的这四个音 1 7 1 6 在乐曲前面的主题中早已若隐若现地出现过。在乐曲开始处描写愁云惨雾的五拍子固定音型上，双簧管吹出主旋律：

例 1614

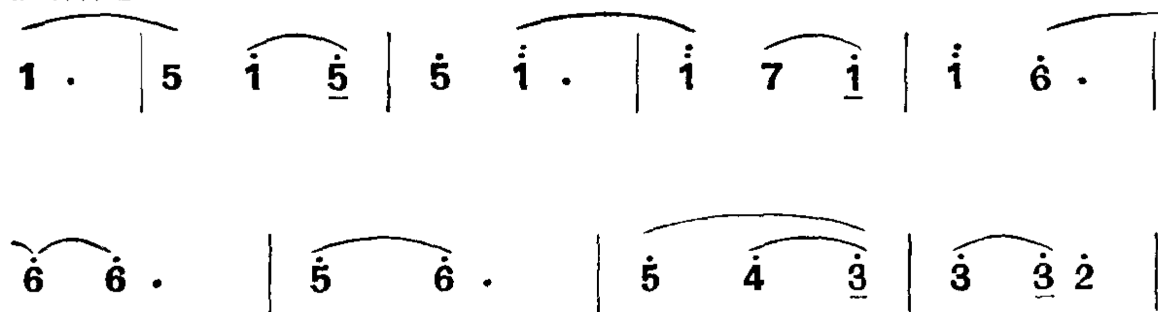
1=F 5/8

如歌



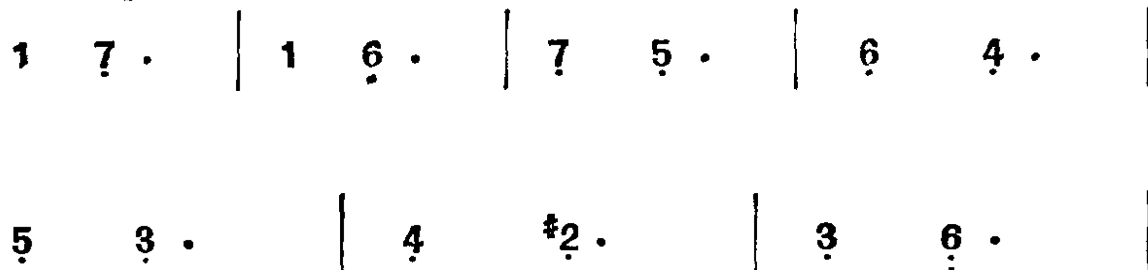
这就是«愤怒的日子»主题的头四个音。而后，愁云惨雾消失了，小提琴奏出了一支充满对生活强烈渴望的抒情旋律：

例 1615



里面依然能听到«愤怒的日子»的头四个音。直到最后乐曲结束时，在描写海的五拍子音型的微弱音响中，我们又一次听到低音单簧管和大管在低音区阴郁地奏出«愤怒的日子»的主题：

例 1616



«愤怒的日子»主题的头四个音在全曲的多次出现和贯穿发展，加剧了这首交响诗的悲剧性特征。

要是说前面提到的乐曲都只是在局部段落引用«愤怒的日子»的话，那么，匈牙利作曲家李斯特的«死神之舞»却是全部建立在这个主题上的，是一首以«愤怒的日子»为主题，进行广阔变奏发展的自由变奏曲。

乐曲开门见山就奏出了«愤怒的日子»的主题，按著名评论家斯塔索夫的说法，这是"从在世界上横行的死神的巨大的步伐开始，传出了惊惶的铃声"。

例 1617 «死神之舞»前奏：

1＝F $\frac{4}{4}$

行板

(低音弦乐、木管、铜管)	0	0	0	0	0	0	0	0			
(钢 琴、定 音 鼓)	0	1	#2	#4	#2	1	2	#4			

1	-	7	-	1	-	6	-
#2	1	2	#4	#2	1	2	#4
7	-	5	-	6	-	-	-
#2	1	2	#4	#2	1	2	#4
1	-	1	2	1	7	6	5
#2	1	2	#4	#2	1	2	#4

7	-	1	-	7	-	-	-	6 0
#2	1	2	#4	#2	1	2	#4	0〔下略〕

这首乐曲实际上是一首钢琴与乐队的小协奏曲，是李斯特一八三八年在意大利旅行时，在辟撒某寺院墓地欣赏了古壁画«死的胜利»以后，受到启发而创作的。

原画在烈火喷焰的背景上，描写一群善良的人民和武士被代表死神的老巫婆踩在水深火热之中，一群天使正在拯救他们。全曲既有抒情的魅力，也有强烈的戏剧性，分别刻划了各种不同的人物和事物，有的是身穿铁甲的骑士，有的是正在热恋的青年，还有

陷入沉思的僧侣，也能听到死神挥动镰刀发出的呼啸声。乐曲结束时是一段疯狂的舞曲，它以雷霆万钧之力，掀起一股强烈的旋风，摧毁了一切。

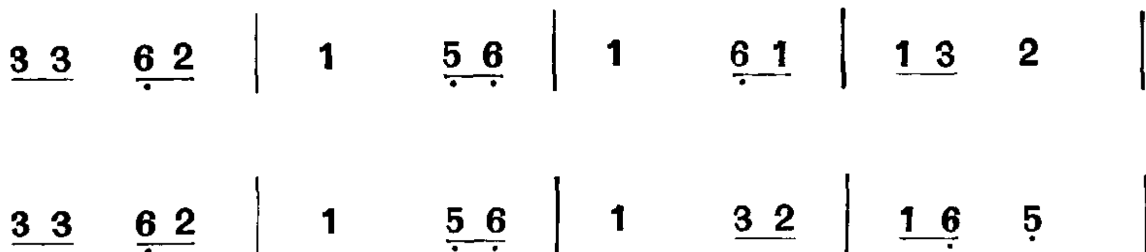
生和死历来是人们最关心的大事，在资本主义走向反动的年代里，人们日夜感受到死神对他们的威胁，李斯特的《死神之舞》正是这种心情的反映。

第十七章　八　　板

——兼谈音乐的推陈出新

> “困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”
>
> ——马克思《〈政治经济学批判〉导言》

每当人们听到这样一支曲调：



音乐爱好者特别是爱好民族音乐的同志，大都知道这是民族音乐中著名的八板。

八板在我国各种民族器乐、戏曲、曲艺或歌舞音乐中比比皆是，几乎到处都有它的踪影。八板好似种子一样，在我国民族音乐的园地中遍地开花，它是如此源远流长，这在我国乃至世界音乐宝库中都是十分罕见的现象。

由于八板流传如此之广，变化如此之多，影响如此之深，它对于了解我国民族音乐的创作手法、曲式结构、演奏技巧，乃至美学、理论等方面的独特规律，都是一把重要的钥匙。

八板流传很广，知道八板的人也很多，但是长期以来，在许多

人的概念中它只是 3 3 6 2 | 1 5 6 | 1 6 1 | 1 3 2 |……

这样一支曲调。这是一种不幸的误解，实际上，所谓八板，它的含义至少包括下述三种内容：

1．八板是流传全国各地的一首曲牌。

八板流传很广，各地对八板的解释也有所不同，有的说："八板原先只有六板"（一板一眼[一强一弱]为一板），即：

3 3 6 2 | 1 6 1 | 1 3 2 | 3 3 6 2 | 1 3 2 | 1 6 5 |

称"老六板"。后来加上两个 5 6 | 1 增加两板，就称为"八板"；有的说："八板原称'八音'"，因为它用中国传统的金、石、丝、竹、匏、土、革、木八类乐器演奏；还有的说："因为这曲调包含八句，每句为一大板，共八大板，故称八板"。

作为曲牌，八板在流传过程中，有很多不同的名称，除了八板外，也有叫"老八板"，"大八板"，或是"六板"，"老六板"的，有些地区尚有不同的名称，如在山西叫"八宝"，在四川和河北称"八谱"，在内蒙古又称"八音"，更有的因其流行全国，称为"天下同"或"天下大同"。

这八板的原型是这样的：

例 1701

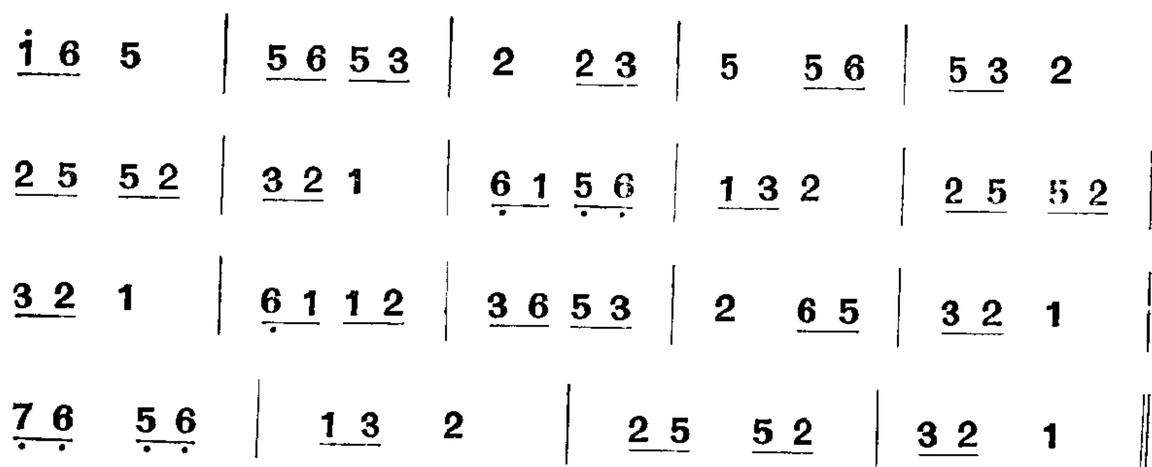
2/4

〔八板原型〕

3 3 6 2 | 1 5 6 | 1 6 1 | 1 3 2 | 3 3 6 2 |

1 5 6 | 1 3 2 | 1 6 5 | 5 5 3 3 | 5 3 2 |

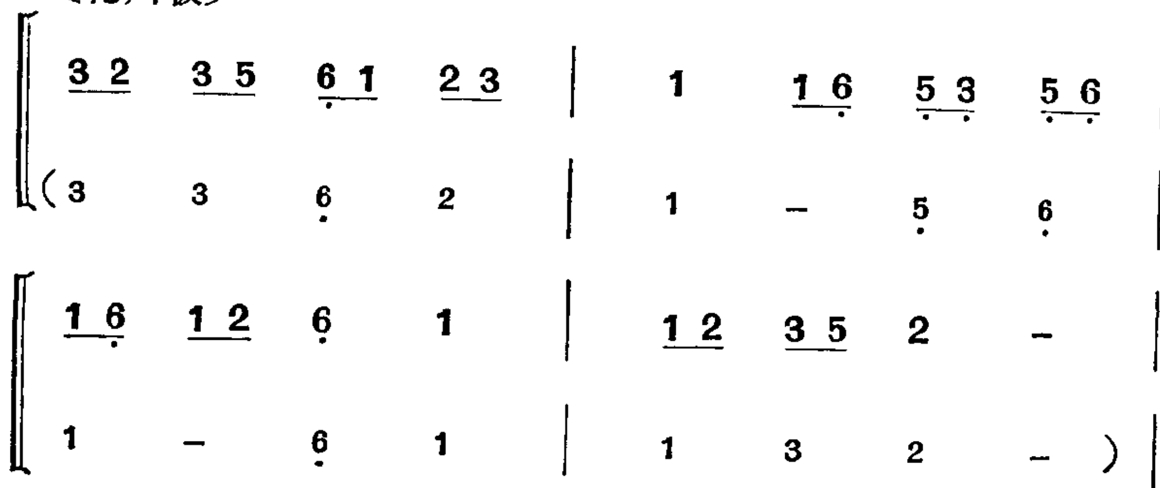
2 3 2 1 | 6 1 2 | 3 2 2 3 | 5 5 6 | i 6 i |



作为曲牌，八板有很多变型，即变奏形式；如将八板加花变奏，称为"花六板"：

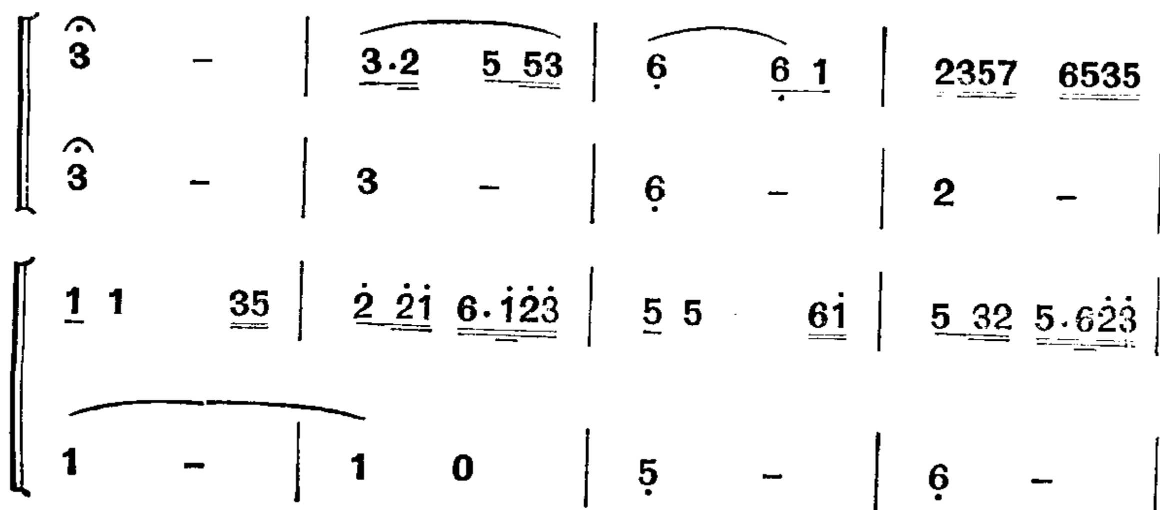
例 1702

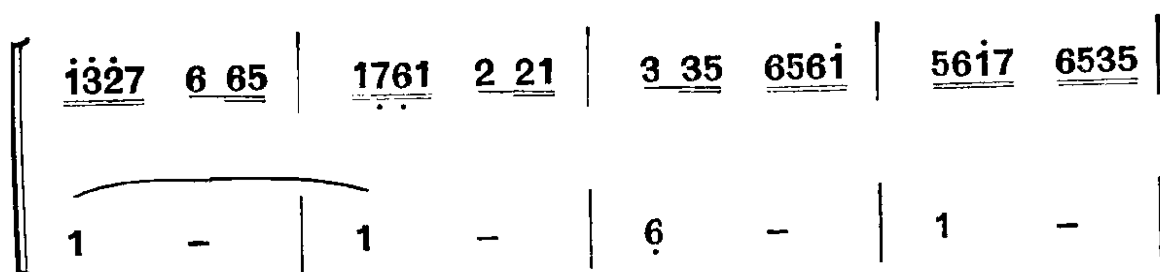
〔花六板〕

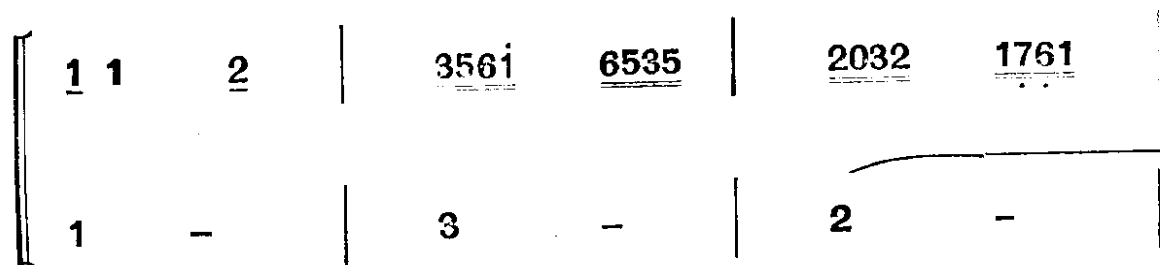


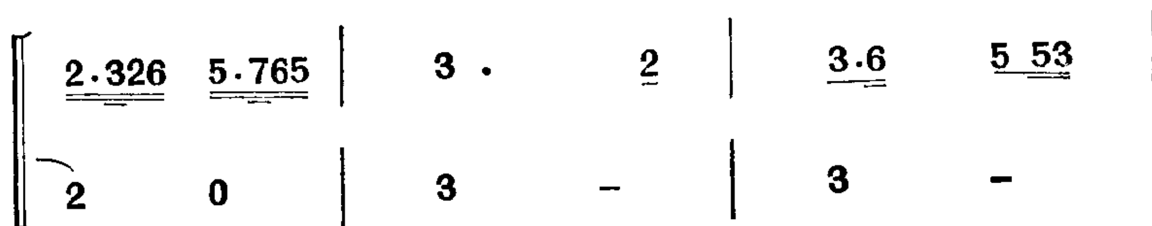
例 1703

〔中花六板〕



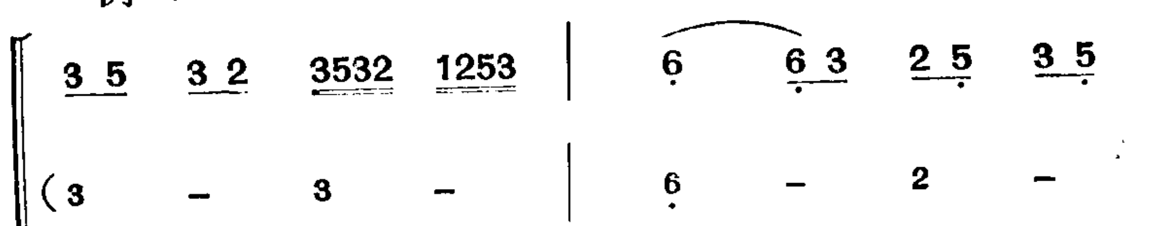


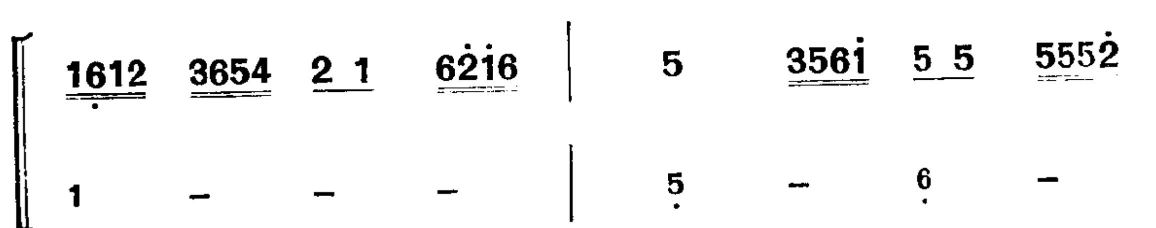




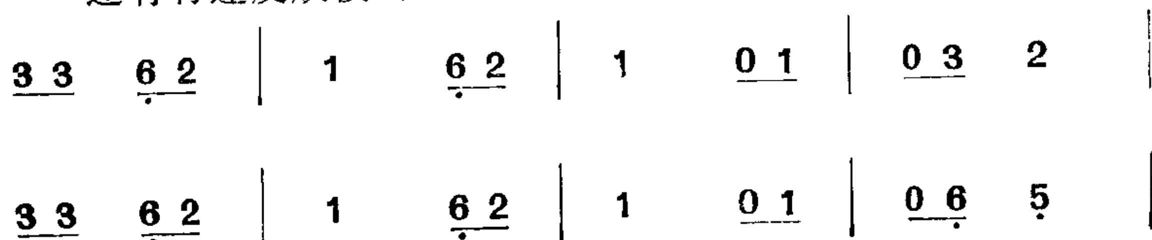
加花更多的称作“三花六”：

例 1704





还有将速度放慢的叫“慢六板”。加速的则叫“快六板”：



另外，也有改变八板调式结构的，称作"倒八板"。

上述八板及其各种变型，都属曲牌性质。它们都象歌曲中的分节歌一样，音乐的概括性较强，内容比较笼统，并不局限于表现某种特定的事物，能适应表现各种不同的场面、环境、气氛、情绪的需要。例如京剧中的"二黄八板"：

例 1705

$\frac{1}{4}$ 6 | 3235 | 6123 | 1 6 | 5356 | 1 2 | 6 1 | 1235 |

2 5 | 3235 | 6123 | 1 6 | 5356 | 1321 | 6123 | 2161 |

5 06 | 5 5 | 3523 | 5⁴3 | 2 5⁶ | 3 2 | 1 7 |

6 1 | 2312 | 35 2 | 0 1 | 43 5 | 0 56 | 76 7 |

0 2 | 7 6 | 53 5 | 0 6 | 5643 | 2343 | 23 5 |

0⁷6 | 5643 | 2343 | 23 5 | 0 2 | 3 2 | 1 02 :||

它可以在许多不同的场面中使用，可以烘托各种不同的气氛。这一类八板，按音乐性质，大致属于非标题音乐的范畴。

2．八板指的是由八板曲牌衍变而成的许多标题性器乐曲。

"花六板""中花六""三花六""慢六板"等八板的变型，在变化的过程中，逐渐加强了乐曲的个性，具有比较明确的形象特征，这类八板就大致属于标题音乐的范畴了。譬如把"中花六板"放慢，使音乐具有一种新的意境：

例 1706

慢板

| 2 3 5 5 | 3 · 2 3 2 1 5 | 6 · 5 5̇ 3̇ 3̇ 2̇ |
| 0 | (3 3 | 6 2 |

| 1̇ · 3̇ 2̇3̇2̇1̇ 6561̇ | 5 6 3 2 5 5 5556 | 1̇·2̇ 61̇2̇3̇ 1̇ 1̇1̇ 1̇ 2̇ |
| 1 – | 5 6 | 1 – |

这段音乐宁静、安逸而略带伤感，比原来的八板个性鲜明得多，因此给它加上一个标题叫作《虞舜熏风曲》。

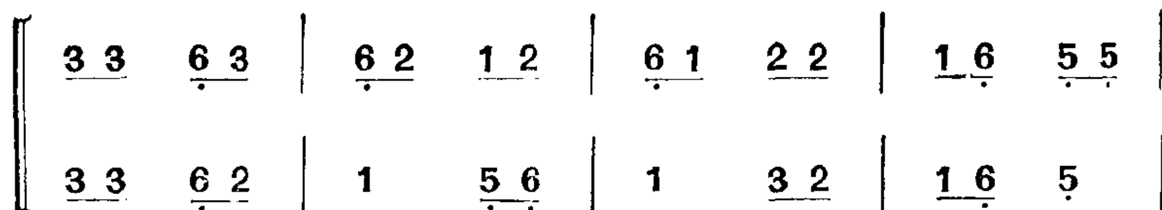
这类由八板演变而成的标题性乐曲，比一般人想象的还要更多一些。为什么呢？这同我国传统的民族器乐曲的作曲方法有关。

熟悉京剧的人都知道，京剧在表现各种不同的剧本、剧情，不同人物、不同情绪时主要也就用西皮和二黄两种板腔，京剧的唱腔很丰富，但是一般都脱胎于西皮、二黄。而相当多的传统民族器乐曲也是这样，在作曲时，它不象欧洲音乐那样先寻找表现某种音乐形象的有特性的音调，而是象京剧中的西皮、二黄那样，以八板为基调，在此基础上寻找表现某种音乐形象的方法。例如在琵琶独奏曲《阳春白雪》中，为了塑造生气勃勃，春意盎然的音乐形象，使音乐性格更加明快、清新有力，就把八板的速度变快节奏变为活跃的不间断的连续八分音符进行，结构变得更加紧凑，各动机间消除间隙联成不可分割的乐句：

例 1707

〔阳春白雪〕 | 3 3 6 3 | 6 2 1 2 | 1 1 5 6 | 1 3 2 2 |

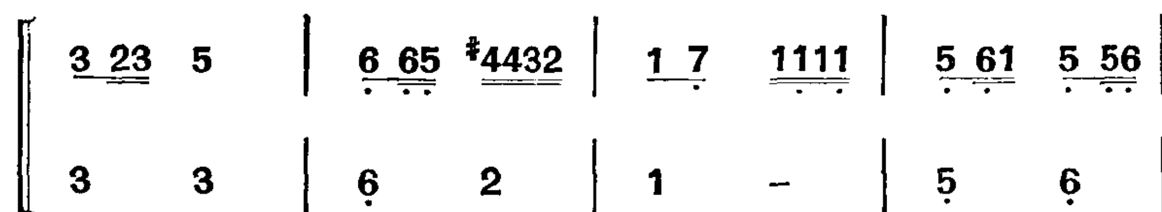
〔八　　板〕 | 3 3 6 2 | 1 5 6 | 1 6 1 | 1 3 2 |

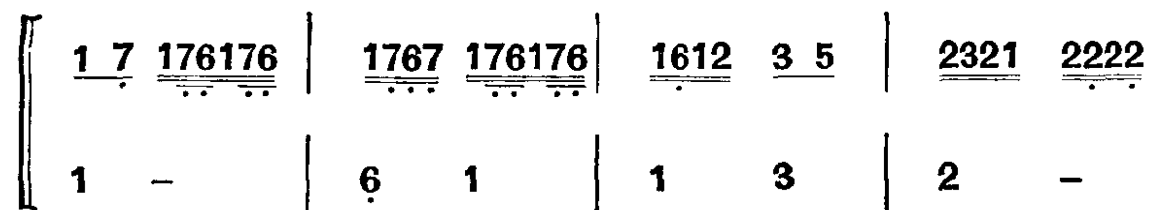


民族器乐中的八板就象京剧中的西皮、二黄一样成为许多标题性乐曲创作时的“原料”。

在《阳春白雪》中，八板的原型很容易听辨出来，而有些乐曲变化较多，要稍加注意才能听辨，如古筝曲《高山流水》：

例 1708



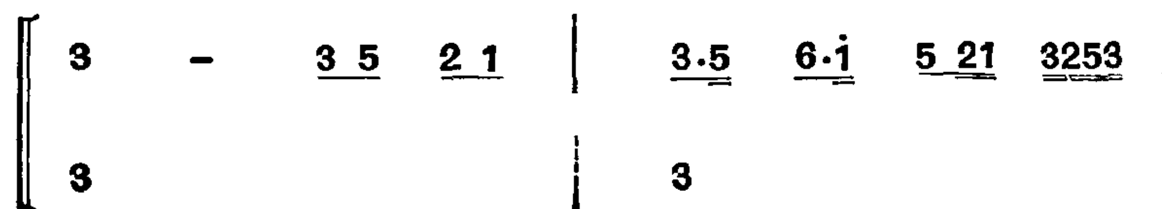


再如江南丝竹中的笛子独奏《熏风曲》，其中把八板主题



每个音都拖得很长，同时加上很多装饰变奏，好象给每个音都穿上华丽的艳服一样，使音乐非常优雅逸致、潇洒秀丽，听起来完全象是新的曲调。这时，要仔细审听，才能听出其中一字不差保留着八板的原型：

例 1709



6 0　5612　6153　6561 | 2 23　5·6　3561　5235 |
6 | 2 |

1　–　1612　3·653 | 2356　3210　6·3　2161 |
1 | – |

5　5 12　3235　6132 | 5 0　3561　5632　65323 |
5 | 6 |

1 0　1231217　6561　2165 | 1 0　6561　2 23　2165 |
1 | – |

在八板的基础上，蜕化出其他标题性乐曲时除了服从塑造音乐形象的需要以外，也常照顾独奏乐器的性能，选择发挥乐器特长的音型，例如古筝曲《锦上花》：

例1710

3 33　5 53 | 2 25　3 32 | 1 62　1 16 |
3　3 | 6　2 | 1　– |

5 1　5 6 | 1 62　1 1 | 6 65　1 16 |
5　6 | 1　– | 6　1 |

这里结合古筝常用的典型音型进行了变奏，发挥了古筝的演奏技巧。

在我国具有悠久历史传统的古筝曲中，个性鲜明，具有明确标题，属于八板变型的乐曲，可以说比比皆是、举不胜举，下面我们摘录几例。

这是潮州弦诗乐中的《锦上添花》：

例 1711

4/4〔轻六调.六十八板〕

3 3 5 · 3 | 2 5 3 2 | 1 6 1 · 1 |
3 3 5 · 3 | 2 5 3 2 | 1 6 1 · 1 |

5 1 5 6 | 1 6 2 1 1 1 | 6 6 1 1 |
5 1 5 6 | 1 6 2 1 1 1 | 6 6 1 1 |

5 1 5 6 | 1 6 2 1 1 |
5 1 5 6 | 1 6 2 1 1 |〔下略〕

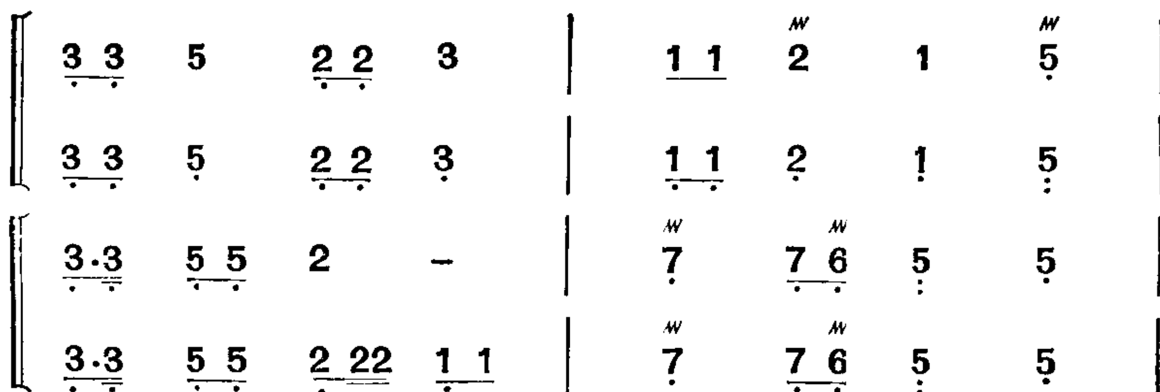
这是山东筝曲中的《汉宫秋月》：

例 1712

4/4 ♩=72

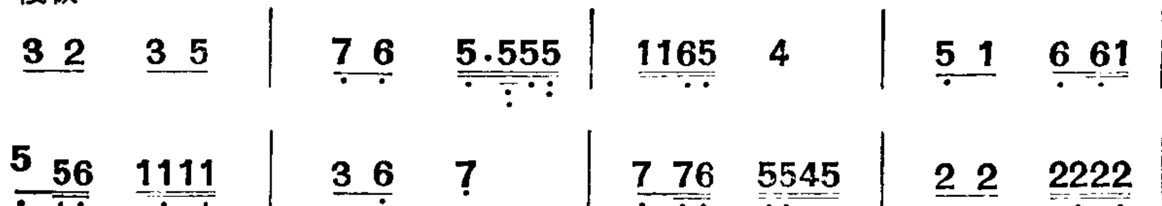
532165 3 3 3 6 3 2 | 1 1 5 · 66 |
532165 3 3 3 6 3 2 | 1 1 5 · 66 |

1 1 5 5 6 5 4 | 5 5 1 1 2 |
1 1 5 5 6 5 4 | 5 5 1 1 2 |



这是河南曲子板头曲中的《苏武思乡》：

例 1713



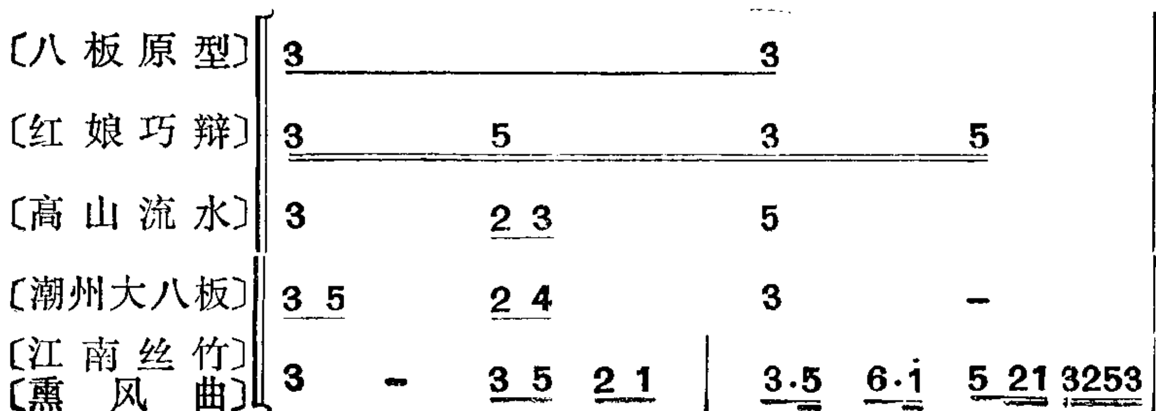
这些乐曲全部脱胎于八板，但是它们在将八板作变奏的过程中，取得了自己的独特的个性，因而走向了标题音乐的范畴。

这些八板的变型，表现各种感情的幅度是比较大的，这一点我们在乐句处理上就可以看出来，就以第一句



为例由于速度、节奏、节拍的不同，它们的长度可以有很多倍的差别：

例 1714



6 — 2 |
6 — 2 |
6 — 65 #4 4 — 3 2 |
6 · 1 2 1 2 3 |
6 0 5612 6153 6561 | 2 23 5· 6 3561 5235 |

1 |
1 — 1 |
1 — 7 1 1 1 1 |
1 · 3 2 1 7 6 |
1 — 1612 3·653 | 2356 3210 6· 3 2161 |

5 — 6 |
6 1 5 6 |
5 6 1 5 5 6 |
5 1 6 1 5 5 6 |
5 5 12 3235 6·132 | 5 0 3561 5632 65323 |

1 |

1 1 |

1 7 1 7 6 1 7 6 |

2 1 7 6 1 – |

1 0 1231217 6561 2165 | 1 0 6561 2 23 2165 |

6 1 |

3 5 3 2 |

1 7 6 5 1 7 6 1 7 6 |

6 1 5 6 1 – |

3·2 3·5 6·3 2161 | 5356 1621 6765 3432 |

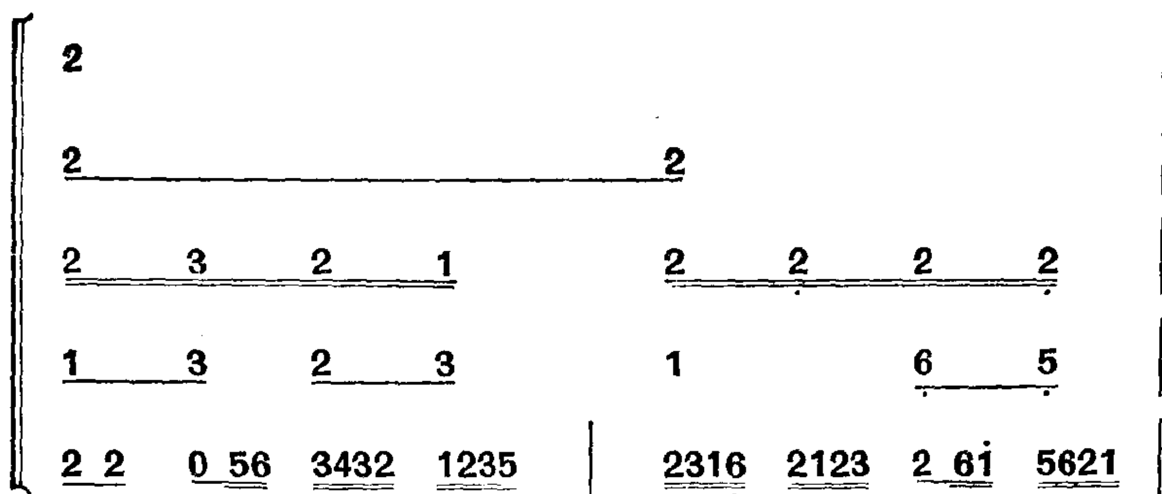
1 3 |

1 2 3 5 |

1 6 1 2 3 5 |

2 3 6 5 3 4 3 2 |

1 0 6561 2 33 2165 | 3235 6561 5612 5643 |



这几个八板第一句的不同变型，有的长四小节（«红娘巧辩»），有的长八小节（«高山流水»），有的长十六小节（«熏风曲»）还是$\frac{4}{4}$拍，即使不计算速度的快慢，其长度也有八倍的差异。如果速度再放慢，每个音增加的时值还要长，这样把每个音充分拖长，并利用拖长的时值把每个音在旋律上，节奏上刻意装饰，就好象把一根平直的木头精雕细刻成具有美丽造型的艺术品一样，给原来八板的主题披上艳丽的盛装，具有东方音乐特有的旋律美。

3．八板指的是定格六十八板的曲式结构。

在我国民间，习惯上把包含八个强拍的乐句称为一大板，许多乐曲都由八句，即八大板加间奏四板构成，八八六十四板加间奏四板即为六十八板（含六十八小节。或三十四小节六十八拍）。这类乐曲从曲式结构来说也称为八板。或者不妨称它为“八板体曲式”。

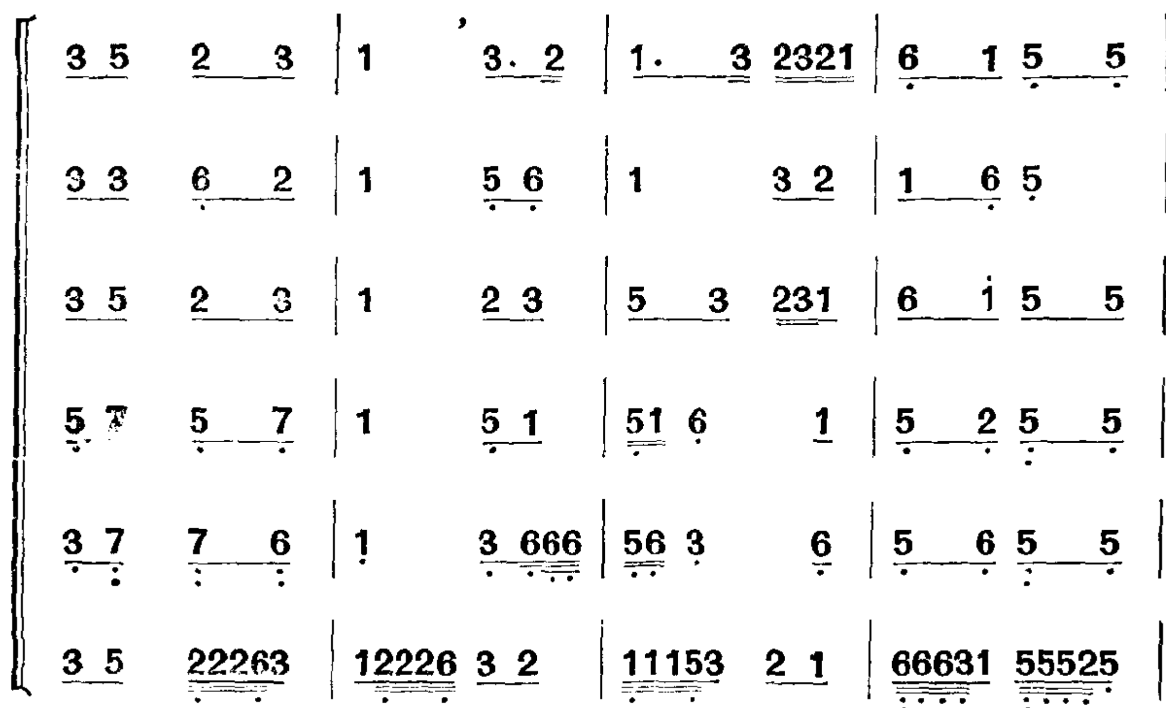
有些传统乐曲，虽然结构上是八板体曲式，但曲调与八板联系较少，甚至基本没联系，如琵琶套曲«青莲乐府»、古筝曲«昭君怨»，潮州弦诗乐«小桃红»等，但也有很多传统的民族器乐曲。既有八板的曲调（或原自八板的曲调）又有八板体曲式，两者兼备。如琵琶独奏曲«阳春白雪»，江南丝竹笛子独奏曲«慢六板»，河南曲子板头曲«高山流水»……等等。下面是我国现存最早的一套器乐合奏曲«弦索十三套»的第一套«十六板»，这首乐曲共十六段，每段都是三十四小节，这是第一段的总谱：

例 1715

1=D

（十六板原谱）	サ	0	0	7	–	656	1 02
（八 板）	サ				）0（		
（胡 琴）	サ	1 2 ·		7///	–	656	1· 2
（琵 琶）	サ	6 1	5	7///	–	5 7	1
（三 弦）	サ	6 1	123	7///	–	7 6	1· 2
（筝）	サ	5 6	1	77777777	77777777	656	12226

2/4	3 5 2 3	1 ʼ 1· 6	561 65 3	5· 6 1 02
2/4	3 3 6 2	1 5 6	1 6 1	1 3 2
2/4	3 5 2 3	1 1· 6	561 65 3	5 6 1· 2
2/4	5 7 5 7	1 5 1	6 1 5 6 5	3 52 1 5
2/4	3 7 7 6	1 3 666	561 6553 5	5532 1· 2
2/4	3 5 22263	1 33315	22263 5 2226	3·432 1 2226



其他十五段是八板的主题变奏。全曲结构工整，写法细腻，在多次变奏中，运用了类似欧洲音乐中巴萨卡里亚的固定旋律手法和具有“句读强让之妙”的复调音乐写法，足以证明我国传统的民族器乐创作于十八世纪末、十九世纪初在变调、配器、曲式等方面已经达到了相当高的水平。

综上所述，可知民族音乐中的所谓八板，包含着三种不同的含义：(一)指的是老六板、老八板等曲牌，是非标题音乐；(二)指的是脱胎于八板的一些标题音乐；(三)指的是包含六十八板(大多是六十八小节，三十四小节偶或一百三十六小节)的八板体曲式。

八板在我国民族音乐中由来已久，真可谓源远而流长。

说其源远，因为据现有资料看，早在清朝乾隆、嘉庆时代鞠士林编辑的琵琶谱《闲叙幽音》（系一八六〇年的传抄本）中的《六板》，全曲十段，就全是八板体曲式。更早些，一八一九年出版的我国第一部琵琶谱《华秋苹琵琶谱》中，许多文曲和一八一四年荣斋编的《弦索十三套》中的第一套《十六板》，第二套《琴音板》，众多的段落也都是定格六十八板的曲式。据说张长弓先生收集河南曲子时曾见到乾隆五十六年，即一七九一年的旧抄本，已有六十八板的乐曲，由于这些乐曲不是专业作家的创作，是在民间长期流传过程

中形成的，所以可以肯定八板体曲式至晚在十八世纪，早已在民间逐渐形成。根据五台山寺庙中保留的宋代乐谱八板来推断，八板的曲调则更早在宋代或宋代以前就已流行了。

说其流长，因为八板不仅历史悠久，而且流传甚广。在我国从南到北各地的民族器乐中，无论独奏、重奏、合奏曲中都存在。如潮州音乐中的十大套弦诗乐，其中每套都由二段或三段六十八板的乐曲所组成；山东张为沼演奏的由八首乐曲组成的古筝套曲（«汉宫秋月»、«美女思乡»等）每曲也全部由六十八板构成。在江南丝竹、苏南吹打、河南曲子板头曲和山东、潮州各地的古筝曲也有很多都是八板体曲式；当然象«青莲乐府»、«阳春白雪»、«塞上曲»这些琵琶套曲就更不用多说了，其中每一首小曲都无一例外，是由六十八板组成的；此外，象在广东的客家音乐中，乐曲大体分“大调”“串调”和“小调”三类，其中大调全系六十八板独立演奏的乐曲。如«出水莲»，«崖上哀»，«昭君怨»，«熏风曲»，«杜宇魂»等都是如此，甚至在少数民族器乐中，如内蒙的«八音»，八板也有所反映。

源远流长的八板是我国优秀的音乐遗产。我们发展民族音乐，需要把古老的东西推陈出新。怎样把八板推陈出新呢？这方面我国新音乐运动的奠基人之一聂耳，为我们树立了学习的榜样，聂耳利用八板的一种变型“凡忘工”创作了一首具有当代生活气息的器乐曲«金蛇狂舞»。什么是凡忘工？凡和工都是我国工尺谱的唱名，相当于现在的 4(fa)和 3(mi)，凡忘工就是利用 4 代替 3 的意思。如八板第三句是：

$\underline{5\,5}\quad\underline{3\,3}\;|\;\underline{5\,5}\quad 2\;|\;\underline{2\,5}\quad\underline{3\,3}\;|\;\underline{\underset{\cdot}{6}\,1}\quad 2\;|$

如将其中的 3 都用 4 代替，就变成：

$\underline{5\,5}\quad\underline{4\,4}\;|\;\underline{5\,5}\quad 2\;|\;\underline{2\,5}\quad\underline{4\,4}\;|\;\underline{\underset{\cdot}{6}\,1}\quad 2\;|$

聂耳就是在这个曲调的基础上，借鉴欧洲音乐发展主题的办法，使古老的八板发出新的音响，创造新的意境，表现出生机勃勃、热火朝天的热烈气氛：

例 1716　聂耳《金蛇狂舞》：

1＝D $\frac{2}{4}$

6 1 5 6 | 1 5 6 | 4 3 2 | 2 5 5 2 | 4 3 2 12 |

4 4 6 1 | 2 4 2161 | 5 6 6 | 5 – |: 5 5 4 4 |

5 5 2 | 2 5 4 4 | 6 1 2 | 4 2 2 4 | 5 5 6 |

i 6 i | i 6 5 | 5 6 5 4 | 2 2 5 | 5 2 4 3 |

2 12 4 4 | 6 1 2 4 | 2161 5 | 6 6 5 | 5 6 5 6 |

5 4 5 | 1 2 1 2 | 5 6 1 | 5 6 5 6 | i 6 5 |

1 2 1 2 | 5 6 1 | 5 6 5 4 | 5 1 2 | 5 6 1 |

5 6 5 | 1 2 1 | 5 6 5 | 1 2 1 | 5 1 |

5 1 | 5 5 1 1 | 5 5 1 1 | 5 5 4 4 | 5 5 2 |

2 5 4 4 | 6 1 2 | 4 2 2 4 | 5 5 6 | i 6 i |

i 6 5 | 5 6 5 4 | 2 2 5 | 5 2 4 3 |

2 12 4 4 | 6 1 2 4 | 2161 5 | 6 6 5 :||

八板的音乐，不但在我国源远流长，汉族有，少数民族也有，而且在国外，如日本、越南等邻国也有所反映，甚至也受到现代外国作曲家的注意，引起他们的兴趣。例如苏联作曲家瓦西连科作曲的《中国主题组曲》最后第五乐章《金蛇之舞》也是采用八板作主题，而且明显是受聂耳的《金蛇狂舞》的启发而写的。当然，两者在创作方法上有明显的不同。聂耳的《金蛇狂舞》是现实主义的写法，从一个侧面反映出中华民族在本世纪二、三十年代的觉醒，生动地表现出中国劳动人民的革命乐观主义精神，而瓦西连科虽然怀着对中国人民的友好情谊，但由于没有亲临中国，他心目中的中国，更多地具有古老的东方情调，他的《金蛇之舞》具有明显的浪漫主义色彩。

第十八章 节　　日

——兼谈音乐流派

> "在波波罗广场上，代替死的阴郁和沉寂的，是一片兴高采烈的嘈杂的狂欢景象。四面八方，一群群戴面具的人流动过来，有从门里跑出来的，有离开窗口奔下来的。从每一条街，每一个角落，都有……"
>
> ——〔法〕大仲马：《基度山伯爵》

例 1801

1＝A $\frac{3}{4}$

小快板

5 － 555 | 5 － 555 | 6 － 656 |

ff

7 777 7 | 7 － － | 7 0

号声嘹亮、红旗招展，欢乐的节日到了！节日到了！你听！这嘹亮的号声正向您发出呼唤；你看！这鲜艳的彩旗正向您招手致意！欢乐的人群由四面八方涌向广场，响亮的歌声汇成一片欢腾的海洋！

例 1802

1=A $\frac{2}{2}$

急板

5 – – – | 5 4 3 2 1 2 3 4 | 5 – – – |

f

5 4 3 2 1 2 3 4 | 5 6 7 1̇ 7 6 | 5 4 3 2 3 4 6 |

5 6 7 1̇ 7 6 | 5 4 3 2 3 4 6 | 5 1̇ 2̇ 3̇ – |

3̇ 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 | 6 7 6 ♯5 6 7 1̇ 2̇ |

3̇ – – 1̇ 2̇ | 3̇ 4̇ 5̇ 4̇ 3̇ 4̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 |

〔下略〕

这不是青年男女正在跳舞的场面吗?! 他们跳得多么轻快、欢畅! 生活是这样美好,这样幸福,青年们! 尽情地跳吧! 跳吧!

例 1803

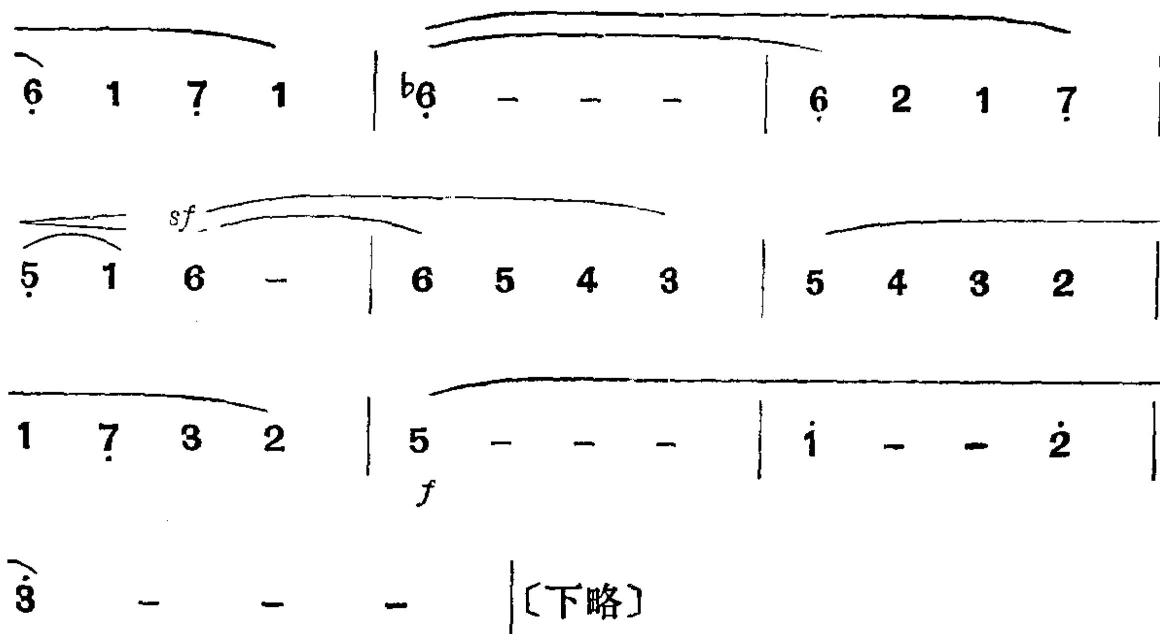
1=E $\frac{2}{2}$

5̣ – – – | 1 – – 2 | 3 – – – |

sf *f*

3 – 1 – | 5 – 4 – | 3 – 2 – |

3 – 1 – | 7̣ – 1 – | 6̣ – – – |



听！这边又传来了欢乐的歌声，这歌声多么热情！多么自豪！我们是社会的主人，这幸福由我们自己创造。面对未来，我们更有信心把祖国的明天建设得更加美好！

上面介绍的是肖斯塔科维奇的管弦乐《节日序曲》，听到这样的音乐多么使人振奋、令人鼓舞！

节日，这是人们尽情欢乐的日子，也是群众感情迸发的时刻，因此，节日的欢乐场面也经常是作曲家描绘的对象。

很多作曲家都写过节日序曲或描绘节日的其他体裁的作品。这类音乐因为其中描写的大多是群众的形象，客观的场面。所以，相对地说，它们还是比较容易理解的。

当然，生活中的节日多种多样，有的是不同国家各自规定的节日，有的是民间风俗的节日，还有的是宗教活动的节日，而艺术中还有神话传说、幻想性的节日。

生活中的节日多种多样，音乐中的节日更是丰富多采。我们要扩大音乐视野，提高音乐欣赏水平，必须多听各种流派的代表作，了解各种流派创作方法的特点，进而领略各种流派所写节日的不同风格。我国当代美学家朱光潜说："不能同时欣赏许多派别诗的佳妙，就不能充分地、正确地欣赏任何一派诗的佳妙。"音乐也是这样。有比较、有分析，才能鉴别。只有了解各种流派创作方法的

特点，才能深入领会某一流派的风格特征。

当然，音乐中的流派是很多的，拿欧洲音乐来说，从创作方法分，就有现实主义、自然主义、浪漫主义、唯美主义、新古典主义、印象主义、结构主义……等等。但对广大音乐爱好者来说，先行了解其中影响最广，成就最高的三个流派即可，即：现实主义、浪漫主义和印象主义。

现实主义音乐以真实地、客观地反映生活为原则，就如何其芳谈文学中的"现实主义是按照生活的实际存在的样子反映生活"一样。何其芳认为："生活的实际存在的样子，并不只是生活的外貌，同时还包含有它的内在意义。这样，现实主义就不仅要求细节的真实，而且还要求本质的真实。"音乐也是如此，现实主义音乐不限于客观地反映现实，而且要求真实，即表现典型的环境、典型的性格，着重体现人们对现实的反映。音乐史上各个时期都有现实主义的优秀作品，尤其以十八世纪到十九世纪初的维也纳古典乐派为突出，其卓越的代表人物为海顿、莫扎特、贝多芬。

浪漫主义是十八、十九世纪之交发生于欧洲的一种思想运动和艺术运动。由于法国革命的失败，浪漫主义者"试图用美丽的理想去代替那不足的真实"（席勒），因而浪漫主义具有下面三个主要特征：（一）强调想象、强调感情、强调抒情，着重内心世界的刻划；（二）由于不满现实，强调"回到中世纪""回到古代"；（三）企图逃避现实，强调"回到自然"，描绘世外桃源般的田园风光。

浪漫主义音乐侧重心理刻划，揭示主观世界，具有强烈的抒情性、幻想性、主观性。和古典主义音乐相比，在和声、配器、曲式、体裁等方面有重大进展。

作为流派，浪漫主义音乐兴起于十九世纪初。代表人物早期有舒柏特、威柏、罗西尼等，成熟期有肖邦、舒曼、门德尔松、李斯特等，晚期有瓦格纳等。浪漫主义音乐大多有积极意义，少数（如后期的瓦格纳）带有消极性。

印象主义音乐是十九世纪末在印象主义绘画的影响下产生的，它以表现瞬间性的印象，一刹那的主观感觉为主要目的，着意

体现自然界光和色的变化，追求音乐的朦胧美。印象主义音乐强调色彩，竭力突出和声和配器的色彩效果，发展了和声、配器的表现力，但却降低了旋律的作用，使曲调支离破碎，曲式结构松散，形象模糊不清。著名代表人物有法国的德彪西、拉威尔；西班牙的德·法雅；意大利的雷斯庇基……等。

不同流派的作曲家在描写节日时，由于创作方法不同，塑造的节日形象也迥然不同。下面介绍现实主义、浪漫主义和印象主义三种不同流派的作曲家所创作的节日场面，从比较中理解它们的风格特点。

现实主义的写法主要以生活中现实的节庆场面为依据，在音乐中运用群众场合常见的舞曲、群众歌曲、进行曲、颂歌等体裁，曲调纯朴流畅，节奏鲜明有力，和声功能性强，结构层次清晰，听到这样的音乐，就能使人感到身临其境，节庆场面历历在目。

为了描绘群众性的节庆场面，很多节日序曲常用铜管乐器吹出号召性的音调，揭开节日的序幕，然后用歌曲、舞曲体裁的音乐来描绘载歌载舞的场面。例如朱践耳一九五八年创作的《节日序曲》就是这样，乐曲开始，小号开门见山地吹出了号召性音调：

例1804

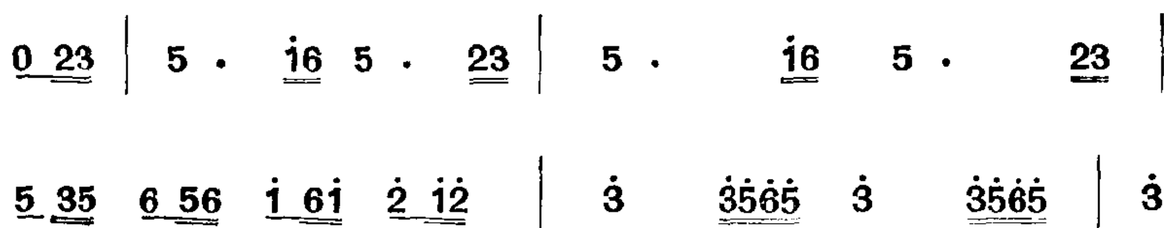
1=D $\frac{4}{4}$

0 6 1̇ 3̇ | 2̇ - - - |

0 6 1̇ $\underline{5\ \dot{3}}$ | 2̇ - - - |〔下略〕

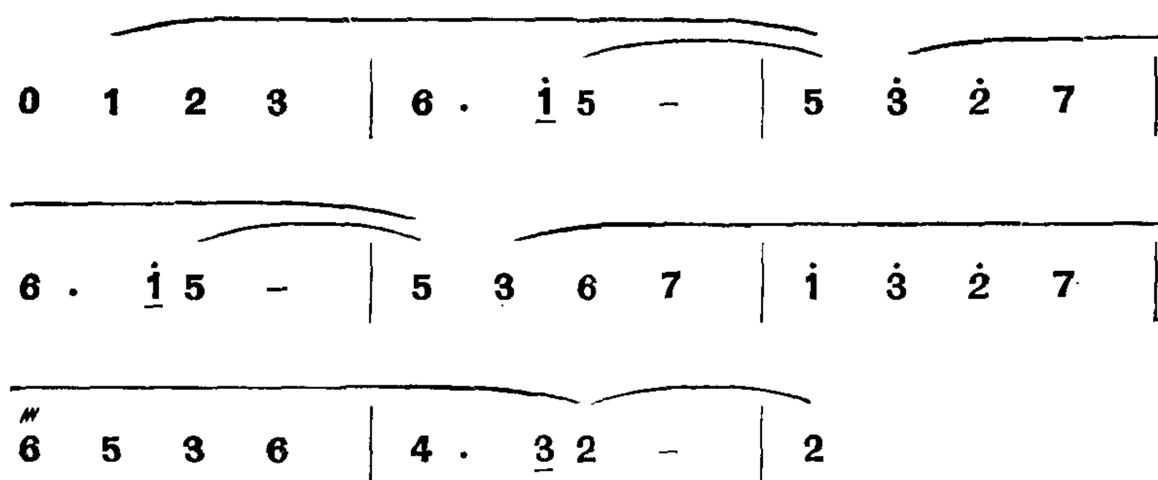
接着，整个乐队的全奏作了应答，造成一呼百应的效果，拉开了节日的帷幕。

在号声的召唤下，犹如人群由四面八方向广场涌来，出现了兴高采烈的主部主题：



在强劲的舞蹈节奏里，使人感受到亿万人民激动欢乐的情景。后面，大提琴奏出甜美、舒展的副部主题：

例1805



如歌的曲调，把人们对生活的幸福感表达得淋漓尽致。下面，舞曲和歌曲的主题互相交织，它们在发展中变化多端、绚丽多彩，描绘出一幅人山人海、载歌载舞、欢庆节日的场面。

这首序曲在描绘现实的节庆场面时，也表现出人们热爱生活的激情，即使描绘客观场面，也发挥了作曲家丰富的想象力，使音乐有一定的幻想成份和浪漫主义因素，但就其创作方法的主要倾向来说，无疑是属于现实主义的。

浪漫主义的写法，主要描写幻想性的节日场面，往往取材于神话等题材，因而形象的塑造、场面的转换，不受现实的限制，可以充分发挥作曲家的丰富想象力。

里姆斯基-科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查达》终曲《巴格达的节日》，可算是浪漫主义写法的范例。这里综合了前面三个乐章所出现过的各种主题和形象，构成了一幅绚丽多采的节日画面。

乐章开始时，是威严的萨丹王主题：

例 1806

1＝G $\frac{6}{8}$

快板 ♩=152

3 · 7 · | 2 · 2 1 7 | 1 · 5 5 5 |

ff

#6 6 6 #4 0 0 | 0 · 0 · | ♮6 6 6 ♮4 0 0 |

sf *mf*

这是一个残暴的国王，他每天娶一个王妃，但第二天便将她杀死。

紧接着是王妃舍赫拉查达的主题：

例 1807

1＝G $\frac{4}{4}$

慢板 宣叙调、华彩段、幻想地

3 232121 7176135#43 3 232121 7176135#43

p

rit.

3 613 5#43 3 · | 3#57 3#57 3#57 3 ‖

moeto *sf* *p*

她用讲不完的神奇故事使萨丹王着了迷而不再杀死她。这里继前面三个乐章之后再次出现她的主题，说明她又开始讲一个新的故事了。

随着她的讲述，把听众引到了喧腾热闹的巴格达节日：

例 1808

1=G 2/8 (6/16)

活跃地 ♩=88

7 #1 2 ♮1 | 7 #1 2 ♮1 | 7 #1 2 7 | ♮171 671 | 7 #1 2 ♮1 |

mf

7 #1 2 ♮1 | 7 #1 2 7 | 171 6 | 7 #1 2 3 |

4 3 5 4 | 3 2 ♮1 7 | 171 671 | 7 #1 2 3 |

4 3 5 4 | 3 2 ♮1 7 | 171 6 〔下略〕

这个代表巴格达节日的主题无论在曲调、节奏、和声各方面都具有浓厚的东方色彩，作曲家以他丰富的想象力表现了幻想中的东方民族节日狂欢的火热场面。

在这个急速的舞蹈场面中，闪现了前面几个乐章介绍过的主题和形象，这里有第二乐章卡伦德王子的主题：

例 1809

1=C 3/8

稍用重音

0 2 3 | 4 35 43 | 2 2 3 | 1 71 61 | 2 0 0 |〔下略〕

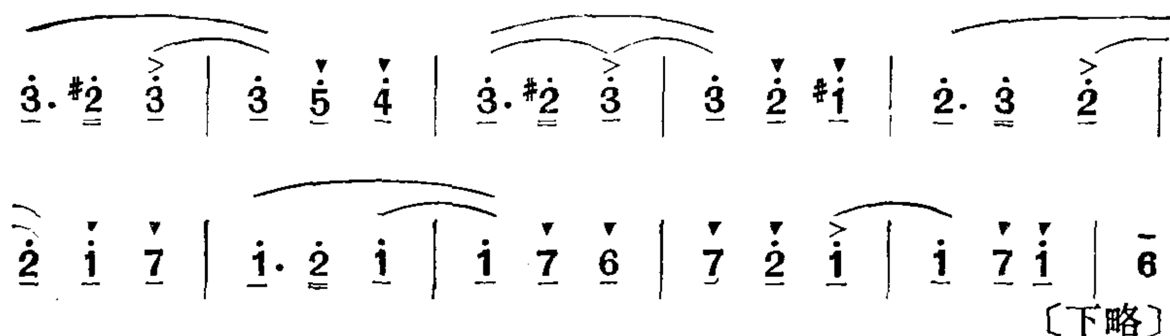
f

还有第三乐章中美丽的公主主题：

例 1810 a

1=A 3/8

0 1 2 | 3. #2 3 | 3 5 4 | 3. #2 3 | 3 1 ♮2 |



〔下略〕

人们尽情地欢乐。这里是大狂欢中的小狂欢场面，在狂热的舞蹈中，第二乐章奇幻的号角声也出现了。这些熟悉的主题在巴格达节日中出现，并不确切代表它们原来的形象含义，作曲家并不企图表现卡伦德王子或美丽公主来到节日场面，只想造成一种幻觉，仿佛在火树银花、车水马龙的场面中，闪过一张张似曾相识的面容，这种处理方法使音乐充满了浓厚的浪漫主义色彩和神奇的感觉。

与现实主义相比，浪漫主义音乐表现的节日，可以不受时间、地点的限制，让想象更自由地驰骋。作个通俗的比喻，现实主义的节日好象是运用焦点透视原理的绘画，浪漫主义的节日好象是施展超越时空手法的诗歌。

浪漫主义音乐具有强烈的幻想性，丰富的想象力。刘勰在《文心雕龙》中说："文之思也，其神远矣，故寂然凝虑，思接千载，悄然动容，视通万里。"说明艺术思维可以联通古今，横跨五洲，用超越时空的手段，把生活中不可能同时听到、同时看到的东西结合在一起。莱辛说："诗人有一种手段，去帮助我们的想象弥补时间和地点的整一所遭到的破坏，而画家却没有这种手段。透视的手段在这方面是不够的。"其实，诗歌还受文字、概念的束缚，比较起来，作曲家比诗人更能发挥"超越时空"的表现力，使乐思驰骋宇内、翱翔古今。《巴格达节日》就是这样，作曲家将不同时间、不同场合、不同人物用浪漫主义手法结合在一起，创作了一幅绚丽多彩、令人目不暇接的节日图景。

我们再来看印象主义的写法。印象主义音乐主要表现作曲家对客观事物的一瞬间的印象和主观的感觉，在表现节日时，并不着

力于描写实实在在的节庆场面，而主要渲染节日变化多端的色彩和喧闹的气氛。譬如印象派音乐的创始人德彪西创作的乐队组曲《夜曲》第二段《节日》，这首描写节日的交响音画，作曲家自己曾介绍："大气中无休止的舞蹈节奏，点缀着突然的闪光。这里也有一个偶然的行列（一个眩人耳目的幻象）在从头到尾走过去，混杂着虚无缥缈的幻想；但不间断的节日的远景仍在继续，其中音乐和闪光的尘埃混合在一起，参与到宇宙万物的节奏中去。"

该曲分三部分，第一部分没有多少鲜明的旋律，主要是一种类似塔兰泰拉舞曲的快速三连音节奏的运动：

例 1810 b

1＝♭A $\frac{4}{4}$

节奏鲜明　富于生气

（小提琴）　　（英国管、单簧管）

333 3 3 333 3 3 | 333 3 3 333 3 3 | 333 671 23♯4 545 |

323 171 656 ♯456 ‖: 766 6 7 766 6 7 | 211 1 2 211 1 2 :‖

f　　*ff*　　〔下略〕

借助这种舞蹈节奏，使人联想起节日的热闹气氛，同时，色彩性的和声和晶莹的配器使人感受到节日场面的绚丽多彩。

第二部分速度突然放慢，变成了进行曲的节奏，远处传来了小号庄严的进行曲主题：

例 1811

1＝♭C $\frac{2}{4}$

中速

（小号）

0·1 1 | 1161 2313 | ♯4432 3 |

pp

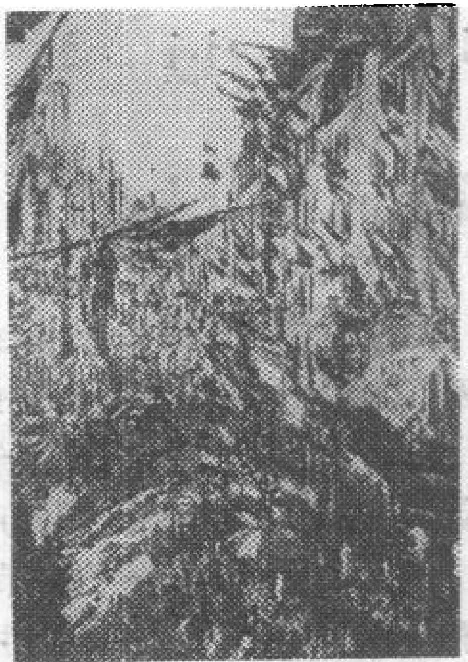
它的音响起初显得暗哑，含混不清，但在发展中逐渐显出光

彩，鲜艳夺目，伴随着力度的不断增长，仿佛一支色彩鲜艳的队伍由远而近，到达喧闹的节日场面，然后又逐渐远去。

第三部分又再现了塔兰泰拉的节奏运动，音乐又回到热闹的节庆场面。

同现实主义的写法相比，印象主义音乐所描写的节日，可以说只是浮光掠影地抓取了欢庆场面的瞬间形象。

对于我国广大音乐爱好者来说，由于过去较少接触印象派的音乐，对这样的音乐语言感到陌生，加上音乐形象本来就飘忽不定，因而欣赏这首《节日》似乎难以捉摸。为了有助于联想，不妨参看印象派绘画的创始人——莫奈的代表作《蒙托哥大街上的旗海》：



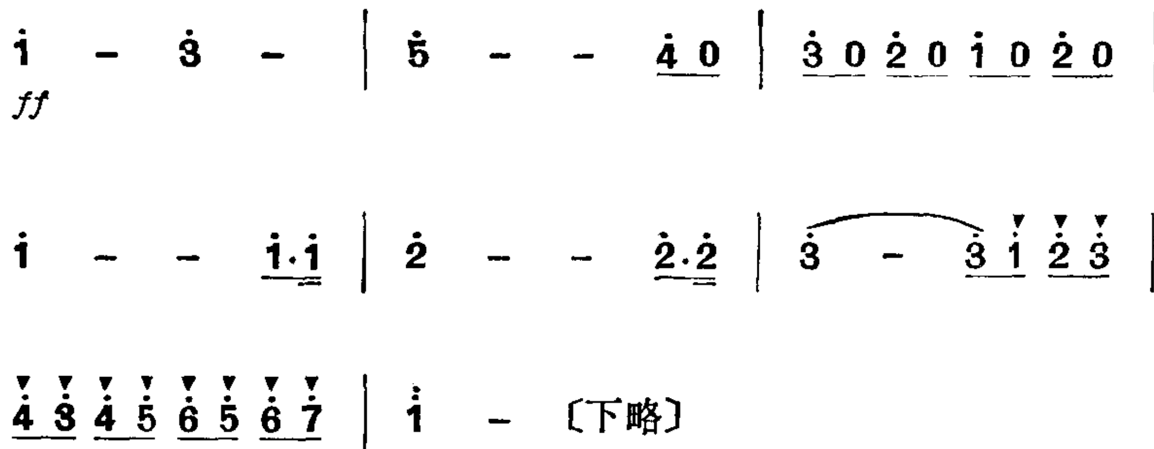
这里画的是巴黎的一个节庆场面，一八七八年六月三十日，万国博览会在巴黎开幕，这是当时普法战争结束后第一个欢庆的节日。街上，法国的三色旗迎风招展，车水马龙的人群和色彩缤纷的旗帜汇成一片色彩的海洋，给人强烈的感受。

音乐描写节日，除了上面讲的各种具有“节日”标题的标题音乐以外，在非标题音乐中，恐怕更为多见。就以交响乐、交响诗、协奏曲这类大型乐曲来说，它们反映社会重大题材时，经常描写冲破黑暗走向光明，通过斗争走向胜利的过程，最后，常以群众性的欢庆场面告终。这样的终曲描绘的也大多是节日的场面。

只要我们熟悉了上述各种描绘节日的标题性手法，那末，即使欣赏非标题音乐，没有乐曲内容的提示，我们也可以根据它的写法去领会某些交响音乐终曲的形象特征和思想倾向。这里再以贝多芬的第五交响曲为例，它的第四乐章是在前面三个乐章所刻划的艰苦斗争的基础上，描写胜利到来之后，广大群众聚集广场狂欢庆祝的景象。乐章一开始就是充满英雄气概的宏伟的进行曲：

例 1812

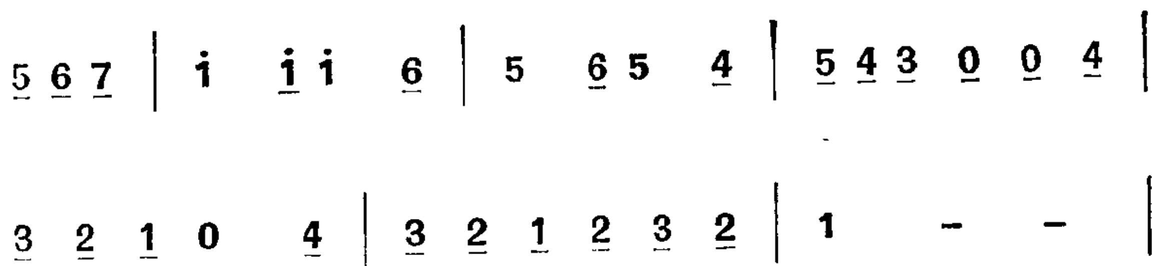
1=C $\frac{4}{4}$



这气势磅礴的音乐，象征胜利了的人民组成浩浩荡荡的队伍，迈着矫健的步伐，充满自豪的感情向前挺进。接着，音乐把我们引到一个又一个快速的舞蹈场面，这里在欢腾的广场上，进行曲、群众歌曲、军号声、各种舞曲声交织一起，呈现出一幅生动的节庆景象。贝多芬就是这样通过节日形象的描绘，体现了他的"只要斗争，必能胜利"的革命乐观主义精神。

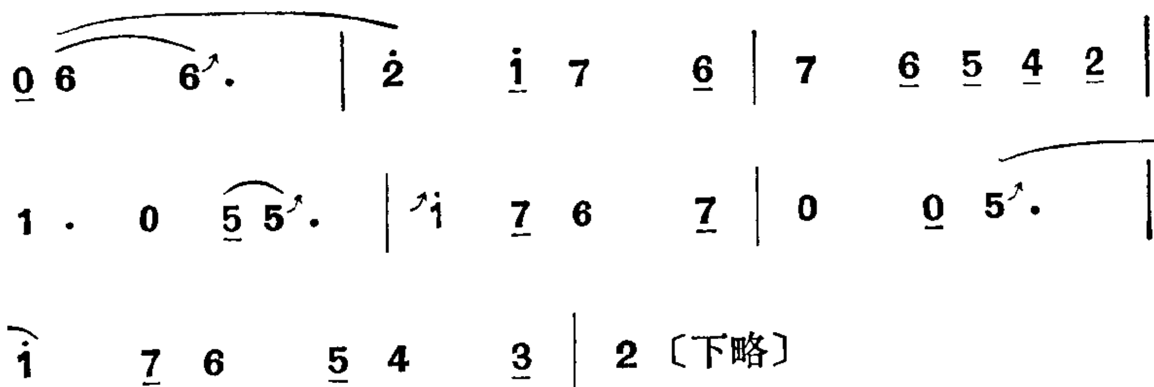
上面介绍了音乐中描写节日的各种不同写法，需要说明的是，这些不同的创作方法都是不同时期的产物，是一种历史现象，在近代的创作中，它们往往荟萃一堂，熔于一炉。譬如意大利作曲家雷斯庇基的交响诗《罗马的节日》，其中就有印象主义的影响，浪漫主义的笔触，还有现实主义、甚至写实主义的痕迹。例如第四乐章《主显节》，这一乐章描写的是在意大利首都罗马的诺伏那广场，庆祝宗教性节日主显节之夜的狂欢情景。乐曲一开始就呈现出一派节日喧闹的气氛，管乐器奏出的简朴音调，特别是呱哒板、铃鼓等打击乐器的应用，渲染了这场面的民间风俗性，其中甚至还有类似中国民间锣鼓的铿锵声，更加剧了这狂欢场面的热烈气氛。接着，节日场面的种种景象在你眼前走马灯似地疾驰而过，你听！这里在疯狂地跳着意大利民间的萨尔塔列拉舞：

例 1813



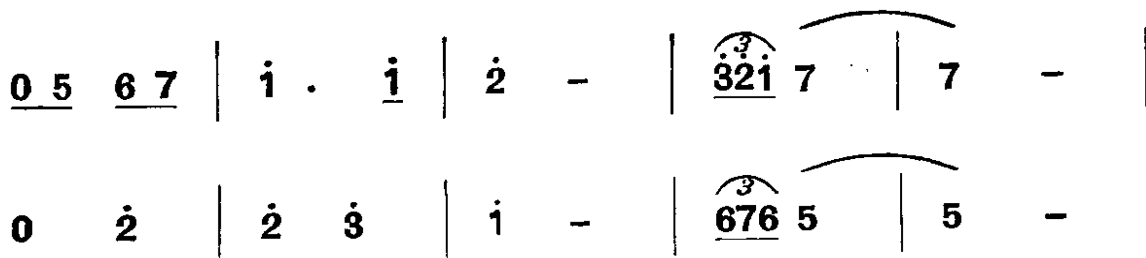
那边又在跳着粗野的圆舞曲。哟! 喝得酩酊大醉的酒鬼也来了,嘴里还哼着粗鲁的小调:

例 1814



它和小贩的叫卖声混杂一片。在熙熙攘攘的人群中,传出一声响亮的呼喊:

例 1815



"让我们过去! 我们是罗马人!"这响亮的声音充满了意大利

人强烈的民族自豪感。音乐是这样的意气风发而又亲切热情，这里重又响起各种热烈的意大利民间舞曲，夹杂着小贩的叫喊，醉汉的呼号，民间的小调，手摇风琴的鸣响，各种声响汇合成一首节日的交响音画。人们在高声地歌唱，热烈地呼唤，急速地舞蹈，唱呀！喊呀！跳呀！全曲在如痴如醉、如疯如狂的热潮中戛然而止。

第十九章　天堂与地狱

——兼谈欣赏音乐的条件

"在韦伯的《奥勃隆》中，浪漫主义的仙境只是透过一层纱幕所看到的，而门德尔松则把我们带到了仙境的中心。但是他的仙境并不是一种神秘莫测或令人生畏的仙境，在这色彩淡淡的气氛中，妖精和仙女们满怀善意地在嬉戏玩耍。"

——保罗·亨利朗格：《十九世纪西方音乐文化史》

提起天堂与地狱，可能有人会担心这是否迷信。我们是唯物主义者，当然不相信世界上有什么天堂和地狱。这里要讲的是音乐中描写的天堂与地狱，都是神话。

关于神话，马克思曾说它是"通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。"神话大多是古代人民对于自然现象的天真幻想，或是劳动人民对社会不平等现象的抗议，或是人们对理想世界的向往。它能表达人民的心声和愿望，甚至能启迪科学家的智慧，使过去的神话变成今天的现实。

音乐中描写的天堂与地狱，一般都取材于文学、美术或是宗教中的神话传说。作曲家就是从这些方面汲取创作灵感的。例如我国作曲家黄自创作的清唱剧《长恨歌》第八乐章《山在虚无缥缈间》，其中所描绘的蓬莱仙岛，传说是渤海东边的一座神山，就象在国画中见到的那样，这里"香雾迷蒙、祥云掩拥"，是一幅朦朦胧胧、虚无缥缈的仙境画景：

例 1901

1=D 4/4

6 5 6 53 | 5 i 6 – | 2̇ i 3 35 |

6 532 1 | 2 – 3 5 | 6 5 5 – |

i 2̇i6 i | 5 653 35 | 2 123 – |

〔下略〕

这里，作曲家以古曲《清平调》的旋律作素材，用古朴的五声音调，特别是弦乐器在高音区发出的清澈透明的五声性和声，造成一种晶莹剔透的色彩，把这仙境刻划得丝丝入扣、历历在目。

几千年来，我们的祖先对月亮充满向往，把月亮想象成是居住着嫦娥仙子、玉兔的神仙世界，流传着嫦娥奔月的故事，因而民族音乐中描写的仙境常同月亮联系在一起。如江南丝竹《霓裳曲》：

例 1902

1=D 2/4

中慢

6 | 5 5̣ | 57656 | i 2̇ | 2̇i 66i |

555 6i65 | 4·5 6i65 | 3 – | 556 53 |

22 22 | 36 555 | 355 623 | 1 – | 〔下略〕

《霓裳曲》也就是《霓裳羽衣曲》，这是唐代最为著名的一种舞

蹈音乐，在白居易的很多诗歌中都提到过霓裳羽衣舞歌。虽然这首乐曲现在已经失传，但通过白居易的诗篇还是可以了解这首乐曲的某些特点。上述的《霓裳曲》是后人根据曲牌《玉娥郎》改编的，它描写唐明皇游月宫欣赏仙乐的情景。音乐古色古香，舞态风姿绰约，正如白居易在《霓裳羽衣舞歌》中描写的那样："虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累珮珊珊，娉婷似不胜罗绮，顾听乐悬行复止。"

欧洲音乐中所描写的仙境，大多渊源于文学、美术、童话，特别是宗教的解释，因此它所描绘的仙境同我国民族音乐中的情况显然不同。要欣赏这些音乐，需要在这方面扩大艺术视野。

大家知道，音乐欣赏是一种相当普及的艺术活动。如果茶余饭后，为了调剂身心，消除疲劳，听些轻松愉快、赏心悦耳的轻音乐，那么，有一般文化教养的人都能达到欣赏的目的。但是，如果想要提高欣赏水平，理解具有深刻内容的经典名曲，这就需要具备一些必要的条件。鲁迅在论述鉴赏文艺必须具备的起码条件时曾说："但读者也应该有相当的程度。首先是识字，其次是有普通的大体的知识，而思想和情感，也须大抵达到相当的水平线。否则，和文艺即不能发生关系。"欣赏音乐大致也是这样，"首先是识字"，在音乐便是识谱，简谱是比较普及的形式，有条件最好还是懂得五线谱；"思想和情感"也是欣赏音乐的重要条件，思想水平较高、生活体验较丰富的人，理解音乐更能深切；"普通的大体的知识"可以理解为对文学、历史、美术、童话、宗教……等方面有广阔的视野。欣赏音乐中所描写的天堂与地狱就少不了这些"普通的大体的知识"。

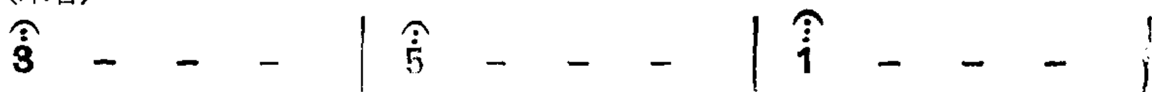
门德尔松的《仲夏夜之梦》序曲是描写仙境取材于文学作品的佳例。如果读过莎士比亚的同名喜剧，将更易于领会这首作品的情趣，因为它就是根据这部喜剧创作的。乐曲描写神奇的森林中仙王和仙后领着一群小精灵嬉戏玩乐的场面。音乐一开始，木管乐器在高音区奏出四个轻柔清冷的和弦，在延续中声音逐渐消失，展现了仲夏夜月光照射下的森林仙境景象，随着小提琴在高音区用跳弓分部奏出轻巧机灵的主题：

例 1903

1=E $\frac{2}{2}$

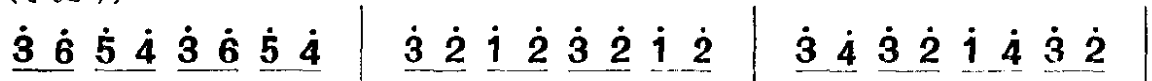
快板

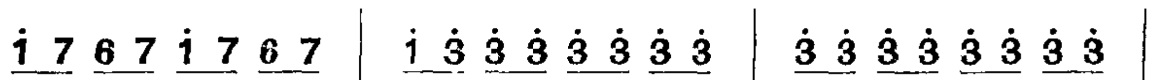
(木管)





(小提琴)







这富有幻想性的、诗意的笔触，描写了仙王、仙后和精灵们无忧无虑地欢跃歌舞的情景。这里作曲家充满诗意的灵感，丰富的想象力达到了惊人的地步。音乐理论家朗格认为，在描写仙境方面，继门德尔松之后，出现了一大批他的模仿者，他们"让仙女们跳舞"，但却远远不能与他那朦胧而轻盈的音乐相比拟。

柴科夫斯基在他创作的舞剧«胡桃夹子»中写糖果王国宫殿的音乐，是描写仙境取材于童话的杰作。它是根据霍夫曼的童话故事«胡桃夹子与老鼠大王»创作的。天真无邪的小姑娘玛丽，梦见她的玩具胡桃夹子变成一位英俊的王子，带她一起来到了神仙世界糖果王国。这里，在兴高采烈的音乐中穿插着竖琴和钢片琴奏出的华丽的经过句，它的五光十色的音响描绘了光彩夺目的糖果王国宫殿的景象，音乐充满神奇的幻想色彩。在柴科夫斯基创作的另一部童话舞剧«睡美人»第二幕第二场，音乐也巧妙地渲染了睡美人城堡的神奇场面。

瓦格纳的歌剧《罗恩格林》序曲描写的仙境，则又是渊源于宗教的范例。它所描写的仙境是基督教概念中的天国。罗恩格林是天国中守卫耶稣圣杯的武士，他来到人间帮助公主爱尔莎姊弟俩摆脱了坏人的陷害，并答应同爱尔莎结婚，条件是爱尔莎永远不能问他的来历和姓名，因为武士只有严守秘密才有力量破除妖术。但是，由于爱尔莎受坏人挑唆，没有遵守诺言，结果罗恩格林只能同她告别回到天国去了。

这首序曲的开始，是最卓越的和声、配器范例之一，它在高音区把小提琴分为四部，再叠置四部独奏小提琴，奏出一个大三和弦，用这样细腻的和声配置和精致的配器色彩，塑造了圣洁、高贵、和谐、庄严的天国形象。随后，主题的音响越来越得到加强，仿佛罗恩格林从天而降，越来越接近人间，在继续发展的过程中，音量的不断增长，使原来闪烁着天国光芒的温柔的主题，增添了武士的英雄气概，好象歌颂他来到人间后创立的丰功伟绩：

例 1904

1＝A 4/4

柔板

5 5··1 1 5··6 | 6 － 5 5 56 | 6 5·2 4 432 |

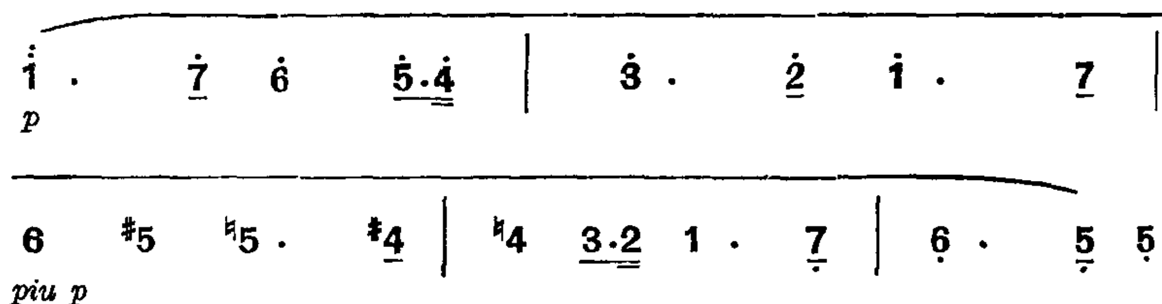
2 · 3 5 5556 | 6 652 4 － | 3 321 3 2·6 |

6 653 5 4 · | 3 321 5 － | 〔下略〕

〔实际音高八度〕

音乐发展到高潮后，又逐渐平息，小提琴奏出不断下行的旋律：

例 1905

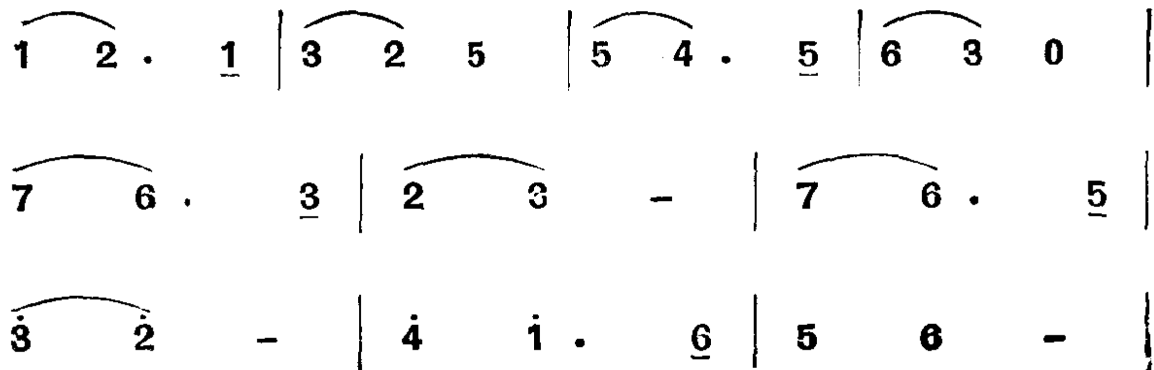


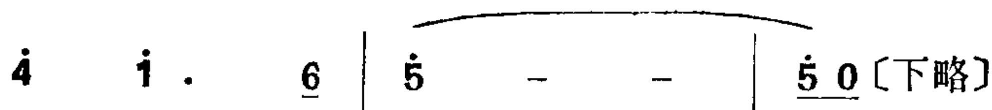
这好象是天际一只天鹅拖着一叶扁舟顺流而下。最后，罗恩格林的主题再度消失在高音区虚无缥缈的音响之中，表明他已经回到天国去了。

这部作品不但体现了作曲家非凡的想象力，作为神话，也有它的实际意义。怀有神奇力量的罗恩格林，由于没有得到爱尔莎的信任，只能遗憾地返回天国去。实际上暗喻具有卓越才华的作曲家本人在资本主义社会中，得不到重视的不幸遭遇，表现了作曲家怀才不遇、愤世嫉俗的感慨之情。

马克思说，神话是"加工过的自然和社会形式本身。"这说明，神话世界就是艺术加工后的现实世界。人们常把现实中最美好的地方看成天堂仙境，两者并没有截然的不同。以拉威尔的管弦乐《鹅妈妈组曲》最后一段《仙境似的花园》为例：

例 1906





开始是安静的、摇篮曲一般的音乐，表现睡美人躺在花丛中。接着，小提琴在高音区和钢片琴一起奏出委婉、细腻而富有幻想性的旋律，竖琴以密集的和弦伴奏，描写王子来到仙境般的森林中，音乐在发展中力度不断增强，配器逐步丰富，音区越来越高，最后停留在光辉灿烂的大三和弦上。音乐仿佛描写了一轮红日冉冉升起，最后烈日当空，光芒四射，犹如整个大地沐浴在灿烂的阳光之中。

这段音乐在写法上，同一般写日出的音乐也没有多大区别，只是增加了钢片琴，音色更清澈，富有幻想性。可见，所谓仙境，就是美化了的现实。

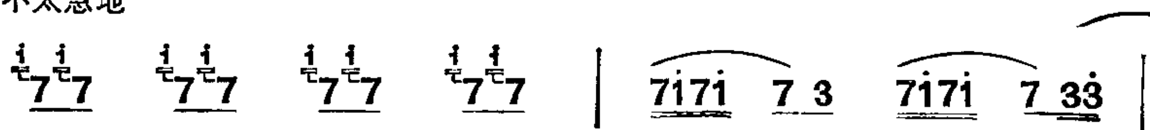
当然，音乐中写天堂仙境并不都是美化现实，在资本主义社会中常用美好的天堂讽刺残酷的现实。奥地利作曲家马勒于一九〇〇年创作的《第四交响曲》就是这样。

这部作品一开始由长笛奏出象雪橇银铃一样的装饰音，评论家说这是"伴随着欢乐的铃声进入天堂"：

例 1907

1=G $\frac{4}{4}$

不太急地



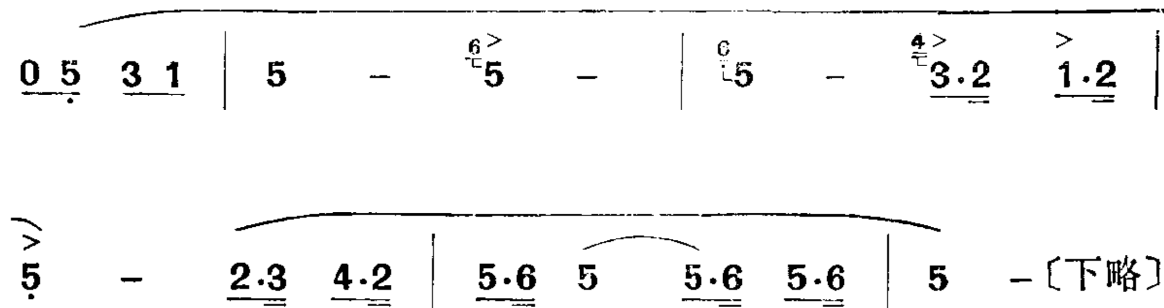


第四乐章描写"生活在天堂"的情景，音乐先刻划人们在天堂中的悠闲自在：

例 1908

1=G $\frac{4}{4}$

非常舒适地



接着，由女高音以孩子般的天真愉快心情唱道："我们在享受天堂的快乐，人间的事情我们不知道，世俗的喧闹我们听不见。"
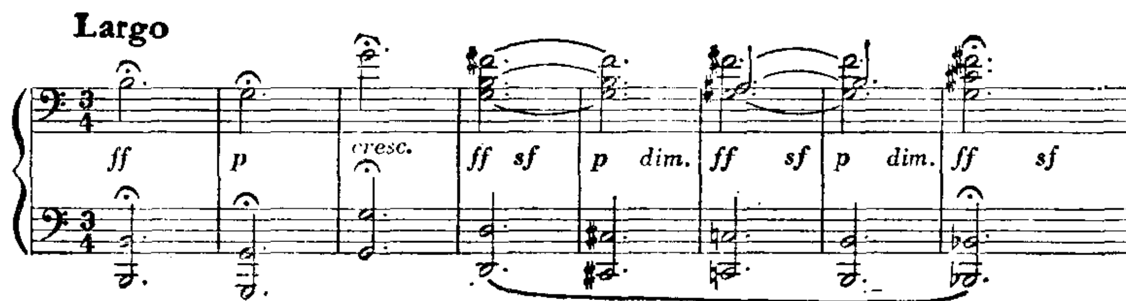
乐章的第二部分又出现第一乐章伴随进入天堂的铃声，歌颂"在天堂地窖里的美酒一文钱不要，天使正在烘烤着面包"。第三部分歌唱天堂中鲜茶美果，应有尽有。第四部分又出现进入天堂的铃声，歌中唱道："世间没有任何乐曲可以和天上的音乐相比，千万个妙龄少女在轻歌曼舞。"最后，竖琴和英国管奏出圣洁的音乐，刻划天国净化的气氛。

马勒写这部交响曲时，正是资本主义世界矛盾日益加深，劳动人民生活更加贫困化的年代，但是作品却勾画一个孩子在天堂中无忧无虑、不愁吃、不愁穿的幻象，这对千百万儿童挣扎在死亡线上的现实社会来说，无疑是一种尖刻的讽刺。

当然，讽刺现实、作曲家更多的还是利用地狱，音乐中写地狱也是比较多的。

千百年来，人们都把天堂说成神仙居住的地方，地狱是妖魔活动的场所，这是一个事物的两个极端。所以，在塑造音乐形象时，两者所用的手法，往往都是互相对立的。例如：写天堂一般用高音区、谐和的和声、明亮的音色，写地狱则相反，常用低音区、刺耳的不协和弦、阴暗的音色；写天堂常用歌唱性的旋律，写地狱则没有歌唱性，而且音量不稳定，忽强忽弱。如穆索尔斯基《图画展览会》第八段《墓穴》：

例 1909



这是这一段的前半部分《罗马的坟墓》。作曲家在这里描写的阴森、凶险的墓穴形象，就是利用了很低的音区、刺耳的和声、阴暗的音色、混浊的音响、许多半音进行、没有歌唱性的旋律、忽强忽弱的音量……等等。这些因素一起发挥作用，就造成了一种惴惴不安、阴郁、恐怖的气氛。

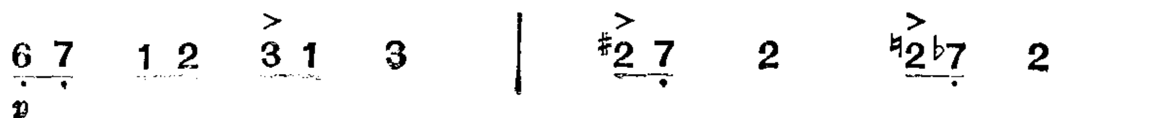
在人们的想象中，天堂都是宁静恬适的，而地狱则嘈杂吵闹、群魔乱舞，所以描写地狱鬼蜮的音乐，大多具有舞蹈性的体裁特征。例如圣-桑的《骷髅之舞》，柏辽兹的《幻想交响曲》终曲，穆索尔斯基的《荒山之夜》都是这样。

格里格的《培尔·金特》第一组曲终曲《在山魔的宫中》，这个乐章描写在山中魔王的宫殿里群妖狂欢乱舞的场面。全曲由一个主题的变奏发展而成，主题是这样的：

例 1910

1=D $\frac{4}{4}$

有力的进行曲风
（低音弦乐拨弦）



6♮7 1 2 3 1 3 6 | 5 3 1 3 5 0 |〔下略〕



在后面它不停地反复出现，音乐的变奏发展主要依靠力度的不断增强和配器色彩的变化多端，勾划出山中魔王的凶暴野蛮形象，舞蹈性的体裁则描绘了动作粗野、举止狂妄的群妖狂舞场面。

一八六七年，有人建议穆索尔斯基写一首交响音画《荒山之夜》，要求乐曲一开始表现阴森的声音从地下涌出，然后女妖登场，后面再出现魔王……。天才的作曲家用音响实现了这些要求；他用小提琴在高音区奏出的围绕"3"音的快速三连音逐渐加强的音响效果，活灵活现地描绘了阴森的声音从地下闹哄哄涌上来的景象：

例 1911

1=F $\frac{2}{2}$

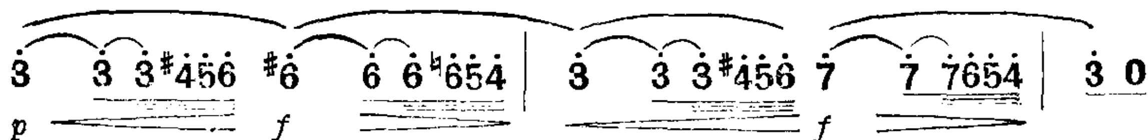
激烈的快板

‖: 3♯23 432 323 432 :‖: 3♯23 432 323 432 :‖

pp　　　　　　　　cresc.

在低音弦乐器用断音奏出的 3 ♯2 4 2 | 3 ♯2 4 2 | 的类似脚步声的背景上，木管乐器吹出具有向上滑奏效果的快速音阶进行，宛如女妖们的尖声怪叫：

例 1912



后面是魔王出场了，这个俄罗斯神话中凶恶的魔王形象是用长号所奏朗诵调性质的旋律来刻划的，仿佛它正绷着阴沉的脸慢步走来，正用威严的口吻发号施令：

例 1913

(3 #2 2 3 3 2 2 3 | 3 #2 2 3 3 2 2 3) | 1 – – – |

f

7 – – – | 7 – 6 – | 7 – 1 – |

#2 – – – | #2 – 3 – | 5 – – – | 5

ff 〔下略〕

除上述写鬼蜮的作品外，欧洲音乐中写地狱从题材看主要有两个来源：一是意大利诗人但丁的«神曲»，二是希腊神话，其中«奥菲欧»的传说用得较多。

但丁是十三世纪的意大利诗人。马克思、恩格斯对但丁评价很高，称他是世界伟大诗人，他的«神曲»被人称为"中世纪史诗"。全书分«地狱篇»、«炼狱篇»和«天堂篇»三个部分。叙述但丁在森林中迷路，遇到三只野兽，幸亏诗人维吉尔救他脱险，并引导他游历了地狱和炼狱，最后又游了天堂。这部作品反映了当时意大利的现实生活，揭露了封建统治者和教会的罪恶统治。由于«神曲»寓意深刻、想象丰富，所以引起很多作曲家的兴趣。以«地狱篇»中的第五歌«弗兰切斯卡·达·李米尼»为例，用这题材写歌剧的就有五部。李斯特早年写过但丁奏鸣曲，后又创作但丁交响曲，其中第一乐章«地狱»也用了«弗兰切斯卡·达·李米尼»的题材。当然，用这题材最著名的还要数柴科夫斯基的交响诗«弗兰切斯卡·达·李米尼»。它有三个部分，第一部分叙述但丁在诗人维吉尔的陪伴下来到地狱的第二层；第二部分写弗兰切斯卡向但丁哭诉她的不幸遭遇，由于反抗封建婚姻，她和情人保罗一起被杀，并被投入地狱；第三部分重又再现地狱的阴森景象。

乐曲的开始不是写地狱，按«神曲»的介绍，这里是地狱的入口，门上写着几个大字："到这里来的人抛掉你的一切希望吧！"这里作曲家用铜管乐器弱奏的阴森森的和弦来描写：

例 1914

1=C $\frac{4}{4}$

行板

♭6 - - - | 6 - - - | 6. 5 2. ♯1 |

5. ♯4 1. 7 | 4 - - - | 4 - - - |

4 3 2 ♮1 7 ♭7 6 5 | 4 3 2 1 ♭7 ♭6 5 4 |

♭3 - - - | 3 - - - | 3 0 〔下略〕

〔实际音低八度〕

接着，大管和低音弦乐器奏出连续音阶下行的乐句，表现诗人被这凄惨的场面所震惊，并发出哀怨的叹息。随后，音乐描写使人心惊胆战的地狱旋风：

例 1915

1=G $\frac{6}{8}$

(弦乐)

6. 6. | 6. 6. | 6 (圆号) 7 4. |

4 3 ♭3 3 4 ♮3 | (长笛) 0. 6 ♭7 ♮7 1 ♯1 2 | 4 5 ♯5 6 ♯6 7 7 1 ♯1 2 3 4 |

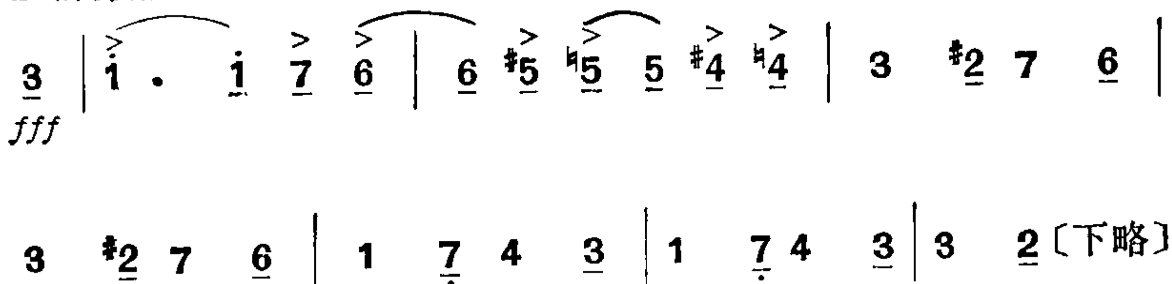
(大管)

0 1 1. | 1 7 1 7 | 〔下略〕

然后，音乐才到第一部分，它以更大的规模表现地狱旋风的可怕场面：

例1916

1=G $\frac{6}{8}$



阴冷咆哮的旋风越刮越猛，夹杂着罪恶的灵魂发出的痛苦呻吟和绝望的哀号，把但丁在《神曲》中所描绘的地狱景象生动逼真地呈现在听众面前。柴科夫斯基说："法国画家古斯塔夫·多勒为但丁《神曲》所作插图中的《地狱旋风》一画，大大激发了我的想象。"因此，欣赏柴科夫斯基这首交响诗时，借鉴这幅插图的艺术形象，想必能够启发欣赏者的音乐想象力的。



奥菲欧是希腊神话中的诗人、音乐家，据说他演奏里拉琴可以使猛兽俯首、顽石点头。他的妻子死后，他前往地狱寻找，地狱之神被他的琴声所感动，答应让他把妻子领回人间，条件是在归途中不管出现任何情况，他都不能回头观看。可是在快回到人间时，奥菲欧听到妻子在背后不断急切呼唤，他不由自主回头看一眼，结果，他的妻子重又堕入地狱。

这个感人的悲剧吸引了很多作曲家，较早的有蒙特威尔弟和格鲁克分别写了歌剧《奥菲欧》，都很脍炙人口。后来李斯特又写了交响诗《奥菲欧》，他在序奏中用竖琴的琶音暗喻奥菲欧演奏的里拉琴，第一主题刻划奥菲欧的高贵品质：

例 1917

1=C $\frac{2}{2}$

0 0 5 – | 5 – 5 – | 5 – – 1 |

2 3 5 4 | 3 – 2· 3 | 1 – – – |

0 0 i – | i – i – | i – – #4 |

4 5 7 6 | 3 – – #4 | #4 – 5 0 |

〔下略〕

后面，低音弦乐器用颤弓奏出第一主题衍变来的阴沉而森严的主题，描绘地狱的凶险气氛。代表奥菲欧的第一主题在发展中不断加强，最后以压倒一切的优势出现，说明奥菲欧已经把地狱神说服，让他领回妻子。当然，这首交响诗并不是按故事情节结构的，全曲只是对奥菲欧形象的一种诗意的概括。

在我国已经流传几十年的《天堂与地狱》序曲，其正式名称应是《地狱中的奥菲欧》，奥芬巴赫在处理这个题材时作了很大改动，他把悲剧变成喜剧，把正歌剧改为轻歌剧，他借用剧中众神的言行揭露当时贵族社会中的腐败现象。乐曲开始表现天堂里众神正在揭发朱庇特的闹剧场面：

例 1918

1=G $\frac{4}{4}$

快板

0·5 | 5 – – 5 | 5 3 4 6 5 3 1 05 | 5 – – 5 |

5 3 4 6 5 3 1 04 | 4 3 2 #1 2 3 4 07 | 7 6 5 4 3 4 5 04 |

4 3 2 #1 2 3 4 07 | 7 6 5 4 3 4 5 0 |〔下略〕

后面,用双簧管的独奏表现魔鬼打扮成牧羊人所吹奏的牧歌。接着大提琴独奏的片段,是奥菲欧的妻子被魔法迷惑以后所唱的"辞世歌":

例 1919

1=G $\frac{3}{4}$

慢板

0 5 | 1 3 5 5 7·6 | 5 - 0 5 | 1 3 5 5 7·6 |

5 - 5 | 1 5 5 5 4·2 | 3 - 5 |

1 5 5 5 4·2 | 3 - - | 3 2 7 6 4 2 |

5 - 5 #5 | 6 6 7 1767 3·2 | 1 0 0 |〔下略〕

后面,在描绘地狱时用低音区的颤音象征熊熊鬼火,用高音区的颤音模仿木柴在烈火中噼啪炸裂的响声。作为一首轻歌剧序曲需要渲染轻松活泼的气氛,所以这首序曲最后以十九世纪中叶极为流行的、欢快的加洛普舞曲在载歌载舞的热烈气氛中结束。

当然,这里虽然表面上充满欢声笑语,其实对当时的社会还是进行了无情的鞭挞,体现了"笑声中的真理"。

天堂与地狱的音乐形象,一般都出现在标题音乐作品中。但在非标题音乐中也时有所见。这些乐曲的形象内容虽没有作者的文字提示,但是它山之石,可以攻玉,借助对标题音乐中天堂与地狱写法的了解,我们在非标题音乐中也能辨认这些形象,从而加深

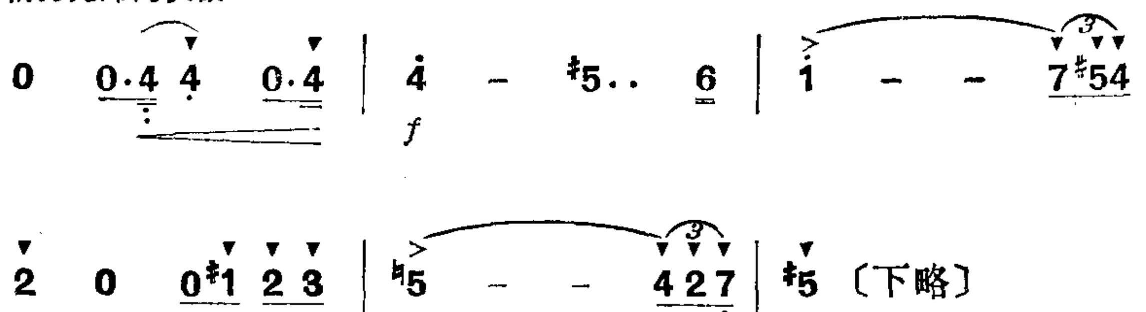
对这类作品的理解。例如李斯特的 b 小调钢琴奏鸣曲，这首作品近年来在我国常演出，但由于结构庞大，内容复杂并且具有哲理性，比较难懂。

乐曲开始有两个主题，一个是铿锵有力、斗争性很强的主题：

例 1920

1=D $\frac{2}{2}$

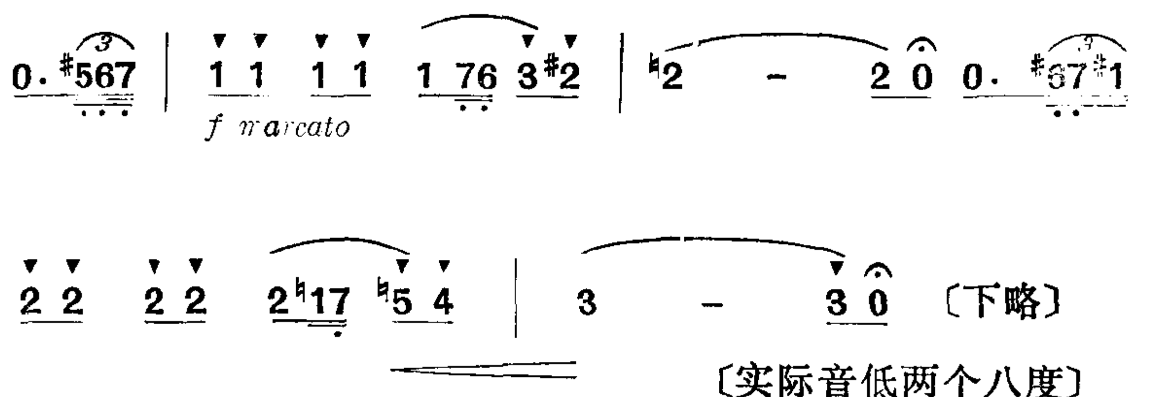
精力充沛的快板



另一个是紧接着在低音区奏出的类似魔鬼狞笑的主题：

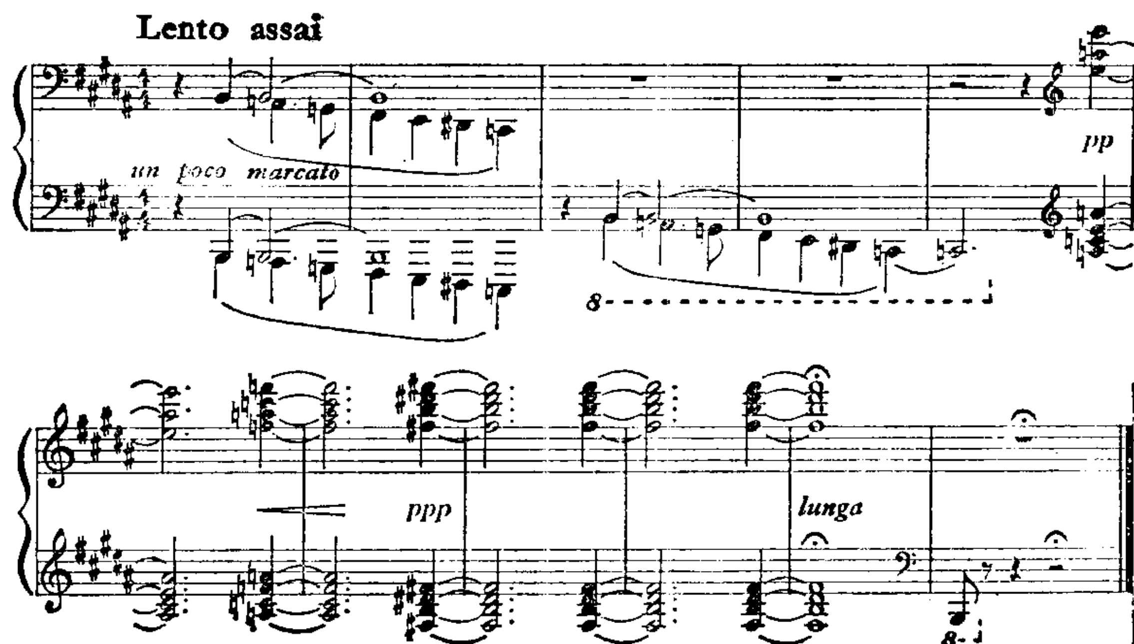
例 1921

1=D $\frac{2}{2}$



这两个主题在后面得到强烈的发展，斗争性主题有时更为气宇轩昂、斗志昂扬；魔鬼嘲笑主题有时变成温顺优美的夜曲；在乐曲结束处，嘲笑主题在低音区不停地反复，似乎劫数难逃，无法摆脱；斗争性主题又出现了，但好象瘫痪一样，变得软弱无力，斗争的热情已经完全消失，往后，两个主题都隐退了，剩下的是教会中圣咏一样的和声，气氛非常黯淡。

例1922



这里在高音区奏出几个关系很远的和弦，听起来带有虚无缥缈的色彩。虽然乐曲不是标题音乐，但结束时的形象特征和思想倾向还是明确的，这里很容易使人想起宗教、想起天国。

我们知道，在贝多芬的作品中常写斗争，而斗争的结局都走向胜利，但李斯特这首作品，虽然前面也写斗争，中间也有斗争热情的高涨，但从音乐的发展及其结局来看，这种斗争性是不坚定的，作曲家从现实中看不到胜利的前途，因而把希望寄托于宗教，最后在净化的天堂之中去寻找归宿，表现出世界观软弱的一面。

第二十章　爱　　情

——兼谈主题发展及整体美

"音乐就是我的爱情与幸福。"

——罗曼·罗兰

爱情，这个迷人的字眼，使人心醉，令人神往。它凝集着人类最真挚、纯洁的感情。古往今来，各种艺术形式一直在用最感人的手段歌颂纯洁的爱情。在各种艺术形式中，音乐最能打开人们心灵中爱情的闸门，将爱情的暖流输送给每一个听众。薛德奈劳雷的话并不过份，他说："音乐是一种正在寻求语言的爱情。"

"关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。"这是《诗经》的第一篇，说明几千年前，我们的祖先就已经用诗和歌，咏唱劳动人民的真挚爱情了。

用音乐表现爱情，形式多种多样，内容丰富多采。大家都听说过小夜曲吧！所谓小夜曲，它是欧洲人特有的一种表达爱情的音乐体裁。起源于欧洲中世纪游吟诗人所唱的爱情歌曲，演唱时用六弦琴等伴奏。每当傍晚，小伙子为了表达自己的爱情，便在姑娘的窗前演唱或演奏优美的小夜曲。(可参看上海文艺出版社编辑的《中外抒情歌曲300首》第一集)这里让我们浏览一些著名的小夜曲主题。你听！这是舒柏特根据雷尔什塔布的诗谱曲的一首流传很广的小夜曲：

例 2001

1＝F $\frac{3}{4}$

中板

343 6 · 3 | 232 6 2 0 | 3 · 2 217 | 1 – 0 |
我的歌 声 穿过黑 夜 轻 轻飘向 你，

(3 · 2 217 | 1 – –) | 343 1 · 3 |
一切 都 是

232 7 · 6 | 5 · 4 432 | 3 – 0 | 〔下略〕
寂静 安 宁，亲 爱的快来这 里。

法国作曲家古诺为雨果的诗所谱写的小夜曲也很脍炙人口：

例 2002

1＝F $\frac{6}{8}$

中板

0 3 4 5 · | 5 6 3 5 4 2 | 1 · 2 3 2 | 5 · 5 · | 5
黄昏后， 当你在我身 旁， 柔声歌 唱， 〔下略〕

德国作曲家勃拉姆斯的《徒劳的小夜曲》别具一格，带有独特的风趣：

例 2003

1＝A $\frac{3}{4}$

有生气而情绪很高

1 3 | 5 3 6 5 | 4 2 5 4 | 3 1 4 3 |
(男) 我最 亲 爱 的，你 晚 安，我 亲 爱
(女) 我的 大 门 关得很 紧，不让 你 进

2 · (5 1 3 | 5 3 6 5 | 4 2) 5 4 |
的， 晚 安，
来， (喔) 我

3 1　4　3 | 2　–　0 | 5　3　1 |

我　亲　爱　的！　我　怀　着

不让　你　进　来，　母　亲　曾

5　4 2　5 | 5　4　2 | 5　3 1 5 |〔下略〕

爱　来这　里，　啊，　请　你　快　开　门，

告　诉　我，　假　如　放　你　进　来，

除了在傍晚，小夜曲也有在早晨于恋人窗前唱的，如舒柏特的《听，听，云雀》：

例 2004

1＝C $\frac{6}{8}$

小快板

3 | 4　7 7　7 | 2　1 1　5 | 5　5　5· 6　5 |

听，听，云雀　在　天　空唱，　太　阳　之神　升

5·　1　3 | 4　7　7　7 | 1　3　5　5 |

起，　他的　马　群在　泉　边　饮水，　泉

5　5　5· 6 5 | 5·　3　0〔下略〕

边　铺　满　了鲜　花，

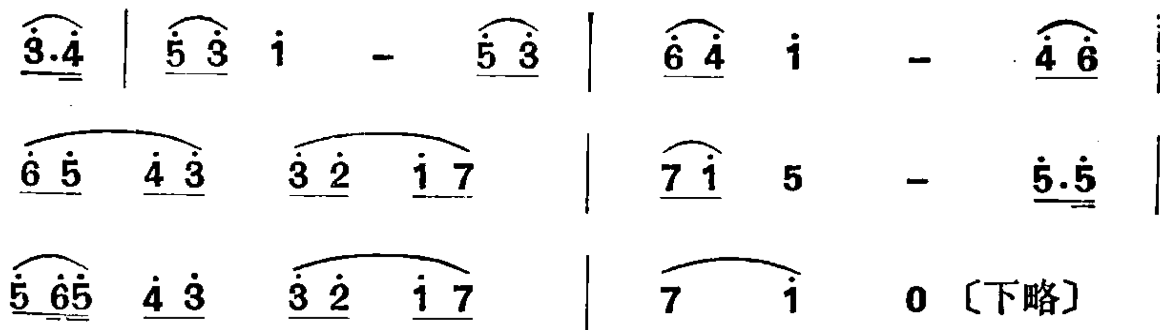
小夜曲也是一种器乐体裁，但是合奏的小夜曲和独奏曲的小夜曲不完全一样。合奏的小夜曲如莫扎特著名的《G大调弦乐小夜曲》，柴科夫斯基富有个性的《弦乐小夜曲》等，虽也包括表现爱情的成份，但从整体说，概括的生活面较宽；独奏的小夜曲则同声乐小夜曲一样，大多是无词的情歌。海顿的著名的《小夜曲四重奏》，因其第二乐章《如歌的行板》在体裁上是器乐小夜曲才有此名称。这一乐章虽是四重奏，但在乐器编配上，作曲家让第二小提琴、中提琴和大提琴拨弦，模仿六弦琴的伴奏音型，在它们上面，第一小提琴犹如人声一样，唱出一支委婉动人的曲调：



例2005

1=C $\frac{4}{4}$

行板



所以，实际上它是带有伴奏的独奏小夜曲体裁。

各种优美的小夜曲，音乐是这样动听，感情是这样真挚，即使是铁石心肠的姑娘，听了这样的音乐，哪能不动心呢?!

由于历史、地理、风土人情的不同，世界上许多民族都有自己表达爱情的音乐形式。有他们自己的“小夜曲”。拿我国来说，就有壮族的“歌圩”，苗族的“游方”等。但不同于欧洲小夜曲的是，我国许多少数民族的“小夜曲”不是一方唱，另一方听，小伙子唱，姑娘听。而是互相应和、有来有往，是双方交流感情的。例如贵州布依族的《赶月》：每逢皎洁的月夜，小伙子首先用他们的民族乐器“勒浪”奏出了邀请姑娘出来赶月的《赶月调》：

例2006

慢　悠扬地

6……6 1 6 1 6161 6161 2 3 6 - 6 33 3 5 2……6…

这音符中隐藏着只有他们俩人互相默契的“密码含义”，仿佛在发出恳求：

“妹妹呀妹妹！
你好象一朵鲜艳的攀枝花，
百花丛中只有你最美丽，
…………
妹妹你不来我心发愁，
妹妹你不来我不回家。”

在乐声的感召下，姑娘报以深情的歌声：

例2007

慢　优美、深情地

1· 2 | 6· 1 | 3 1 3 | 2 2 2 |
哥 有 妹 来 妹 有 哥 （咿

1 - | 1· 2 | 3· 6 | 1· 3 |
哟）， 有 情 有 意 不 用

2 2 1 | 1 6· | 6 0 ‖
说 （啊 咿）。

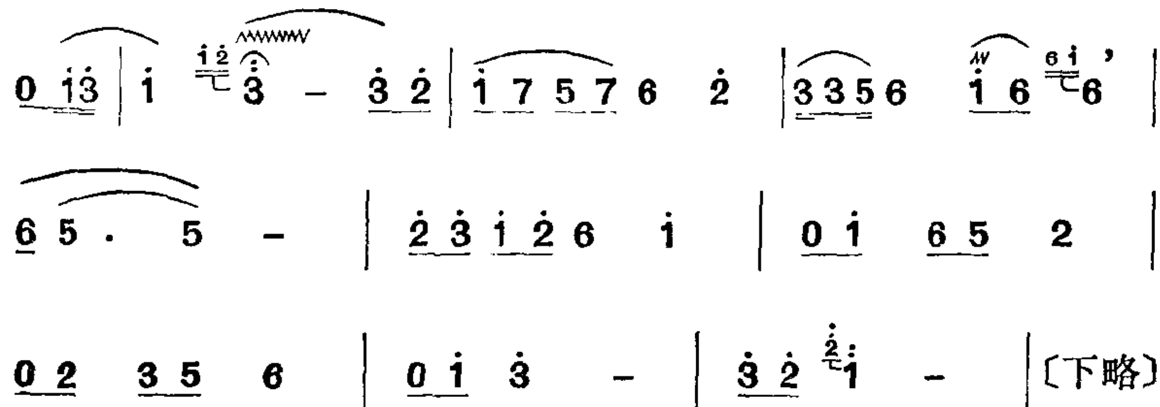
他们就这样一曲刚落，一歌又起，互相诉说衷情。

被人称为“苗族人民的小夜曲”的《邀姑娘》，更是饶有风趣，它不依靠语言，完全凭借音乐进行青年男女间的“谈情说爱”；在贵州西北的高山大箐中，每逢月夜，苗族的一个分支——黑苗的小伙子

便用他们的民族乐器"箫筒"在姑娘的住宅附近吹出了《邀姑娘》的曲调：

例 2008

节奏自由 轻、深情地

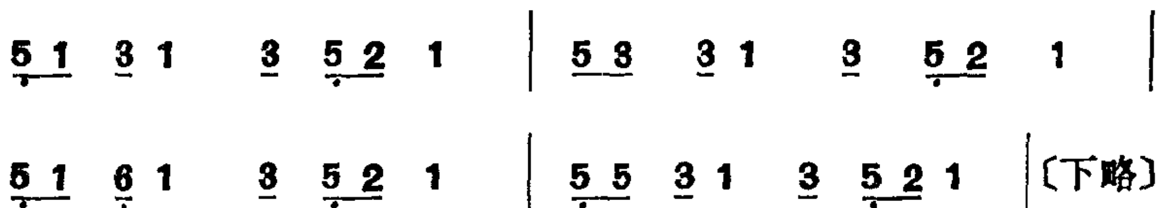


这是只有姑娘才能听懂的"暗语"，仿佛说："姑娘，我的乐声在向你请求，如果愿意，请出来和我一起玩吧！"姑娘应邀出来后，和小伙子并肩坐在一起，用一种音量极小的苗族口琴，吹出了应答的音乐，这耳语般的乐声是这样柔弱，只有小伙子才能听见，这含情脉脉的琴音是这样动人，只有心上人才能意会。

除了唱和奏，用载歌载舞的形式表达爱情也是常见的。例如彝族的《阿细跳月》：

例 2009

1=F $\frac{5}{4}$



每逢节日，彝族的青年男女就以"跳月"的形式，在晚上欢歌竞舞，表达爱情，寻找自己的终身伴侣。

由于各国人民性格的差异，生活方式的不同，音乐中塑造的爱情形象也有显著的差别。一般来说，欧洲人性格开朗、奔放，他们表达自己的爱情时，不加掩饰，和盘托出。因此，这样的音乐充满

炽烈、火热的感情。如柴科夫斯基歌剧《奥涅金》第一幕中连斯基的咏叙调《我爱你，奥尔伽》：

例 2010

1=E $\frac{4}{4}$

行板 ♩=76

p

3 5 | 2 · 1 1 6 1 | 5 · 4 4 2 3 |

我 爱 你 我 爱 你 就

ff

1 7 4 · 3 | 2 1 7 6 #5 6 3 2 |

象 那 狂 热的 诗人 那样 爱你，唯有

rit.

1 7 6 5 #4 5 2 1 | 7 6 1 7 6 5 7 6 |

你在 我的 梦中，唯有 你是 我的 愿望，你是

5 ♮4 6 5 4 3 1 3 | 3 · 2 5 1 3 | 3 · 2 5 〔下略〕

我的欢乐和忧伤。啊！我 爱你，啊！ 我 爱你，

连斯基在这里表达的是火一样熊熊燃烧着的、炽烈的爱情。

我国人民性格内向，稳重含蓄，因此音乐中的爱情形象同欧洲音乐的显然不同。不是奔放狂热的感情，而是含情脉脉，柔情如水，相对无言，欲说又罢，是一种"此时无声胜有声""道是无情却有情"的别具一格的深情。在李焕之的《春节序曲》第二乐章《情歌》中，小提琴、中提琴加弱音器的震音，加上竖琴的琶音，造成朦胧月色的背景，英国管奏出陕北民歌风格的情歌主题，使人仿佛看到月光下、延河边，青年男女轻声细语，互诉衷肠的情景：

例 2011

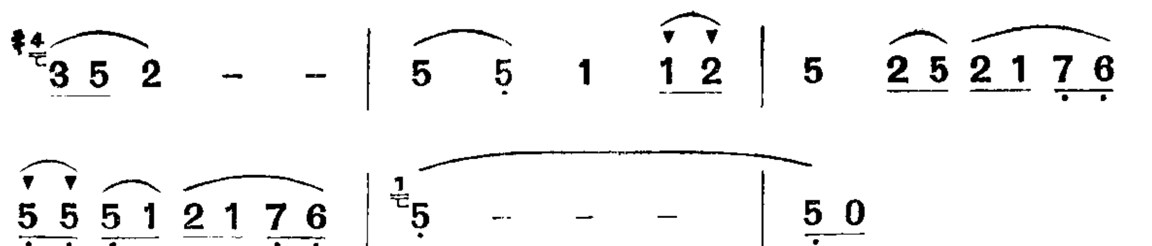
1=♭D $\frac{4}{4}$

如歌的慢板　有表情地　♩=63

（英国管）

5 · 5 5 1 6 5 | 2 5 2 1 7 6 5 | 1 1 2 5 6 5 |

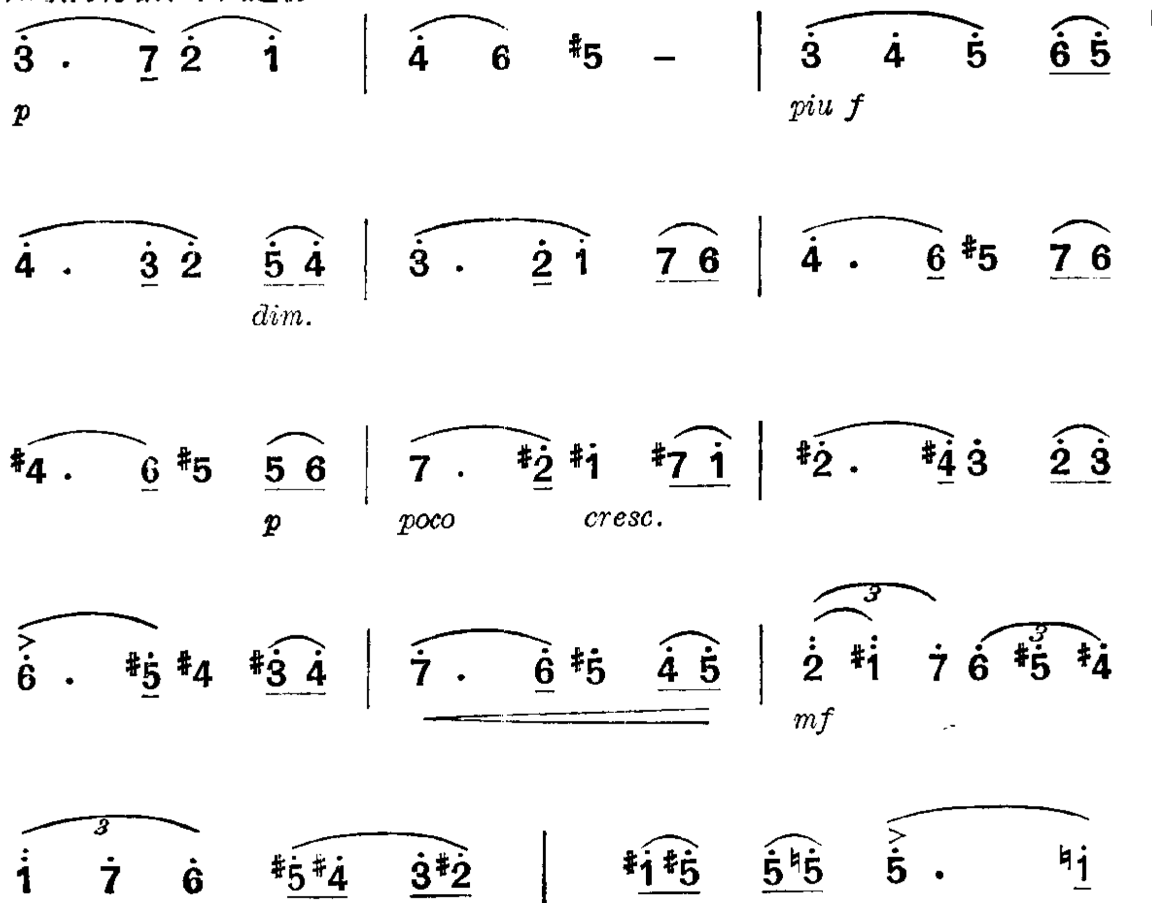
mf

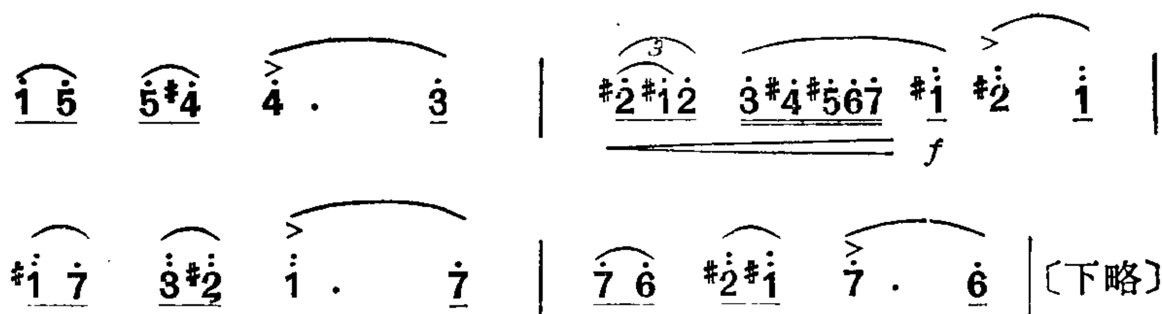


提起爱情，人们可能以为全都是幸福、甜美的，就象前面所提到的那些乐曲一样。其实不然，音乐中表现的爱情是多种多样的，甜、酸、苦、辣都有。

人们常说："愿天下有情人皆成眷属。"可是，音乐中也常常表现"叹天下有情人难成眷属"。音乐中最感人肺腑的还是那些有悲剧色彩的爱情。例如柴科夫斯基的交响诗《弗兰切斯卡·达·李米尼》的中间部分：

例 2012





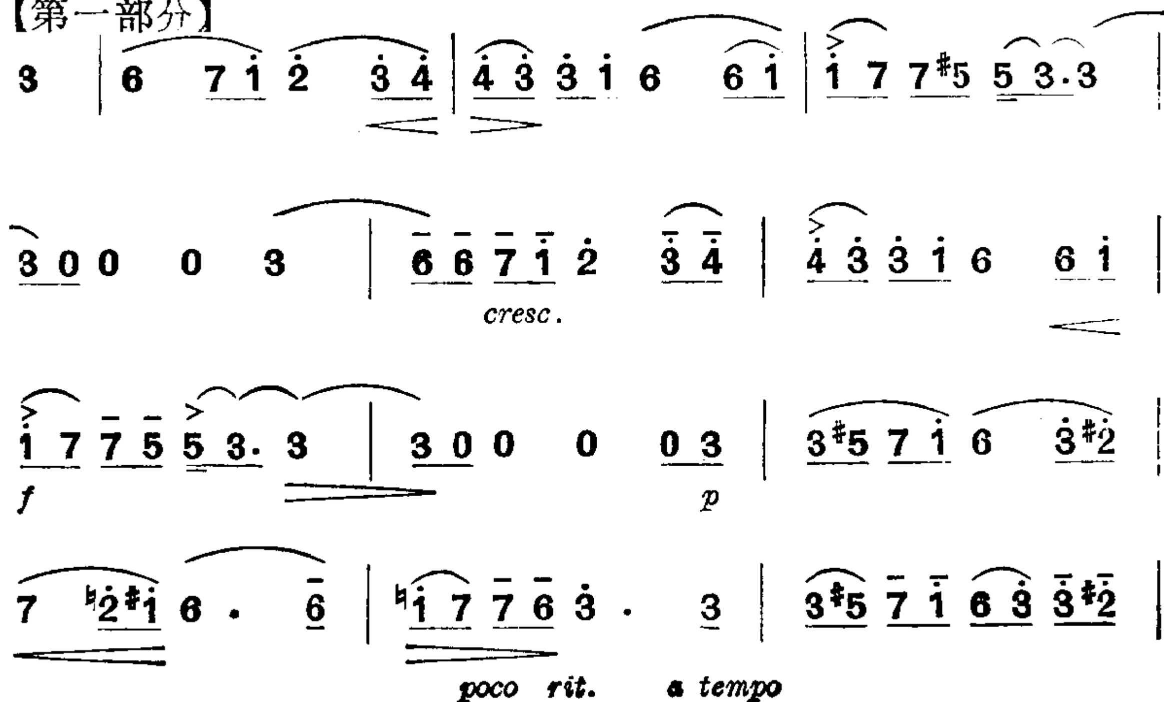
意大利姑娘弗兰切斯卡和英俊的保罗热烈相爱，可是她父母却硬逼她嫁给暴君马拉铁斯。后来，马拉铁斯知道了她和保罗的爱情，残酷地杀害了他们。这一段音乐是弗兰切斯卡在地狱中对但丁讲述他们过去的幸福爱情。这里虽然讲的是爱情，但是正如但丁在《神曲》中所说："没有比在苦难中回忆幸福更加痛苦的了！"这段音乐表现充满苦难的爱情，感人至深，催人泪下。

在挪威作曲家格里格著名的《索尔维格之歌》中，表现的则是另一种类型的爱情。浪子培尔·金特长期在外游荡，他的未婚妻索尔维格忠贞地等待着他：

例 2013

1＝C $\frac{4}{4}$

行板 ♩＝72



【第二部分】

转1=A

7 7 2 #1 6 · 6 | ♮1 · 7 7· 6 | 6 – 6 0 3 |

p *pp*

5·6 5·4 3·4 | 5 0 5 – | 5·6 5·4 3·4 | 5 – – |

5 0 6 – | 6 5 5 3 1 0 | 3 2 2 7 5 7 | 1 3 5 – |

5 0 7 · 6 | 6 5 5 3 1 0 | 3 2 2 7 5 7 |

2 5 7 2 5 7 2 | 1 – 1 0 0 | 1 – 0 0 ‖

pp

乐曲第一部分抒发了索尔维格思念未婚夫的忧伤情绪。在第二部分中，则描写了索尔维格仿佛见到培尔·金特归来而流露出来的喜悦之情。这样的内容本来在剧情和歌词中都是没有的，是作曲家运用浪漫主义的手法，塑造了这种类似镜花水月、幻觉中的爱情形象。

在中外脍炙人口的爱情故事中，论感人之深、流传之广，恐怕莫过于《梁山伯与祝英台》和《罗密欧与朱丽叶》了。这两个具有强烈悲剧色彩的爱情传说，激发了许多作曲家的创作灵感，塑造了具有悲剧特征的爱情形象。下面是柴科夫斯基的幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》中的爱情主题：

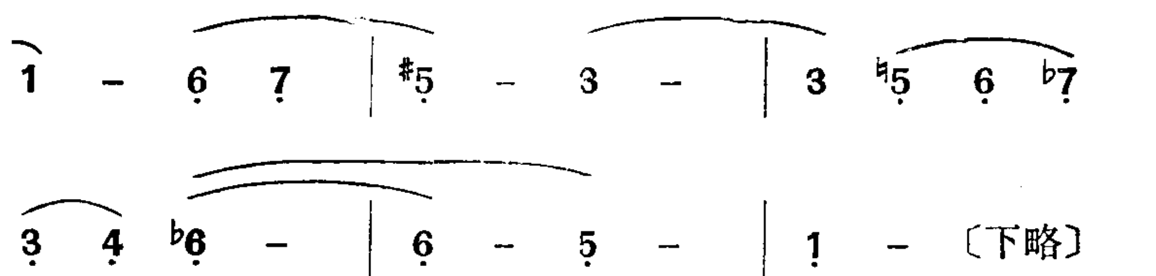
例 2014

1=♭D 4/4

适当的快板 有表情地

5 – | 5 7 1 2 | 6 5 1 – |

mf



蒙太玖和凯普莱脱两个家族世代为仇，经常械斗，但是他们的子女罗密欧和朱丽叶这一对青年却一见钟情，迸发了爱情的火花。这里的爱情主题细腻地刻划了他们的柔情蜜意。在再现部中它变得更为热情迸发，但是显得焦虑不安：

例 2015

1＝D $\frac{4}{4}$

5 – | 5 7 1 2 | 6 5 1 – |
f

1 – 6 7 | ♯5 – 3 – | 3 ♯5 6 ♭7 |

3 4 ♭6 – | 6 – 5 – | 2 ♯2 2 3 |

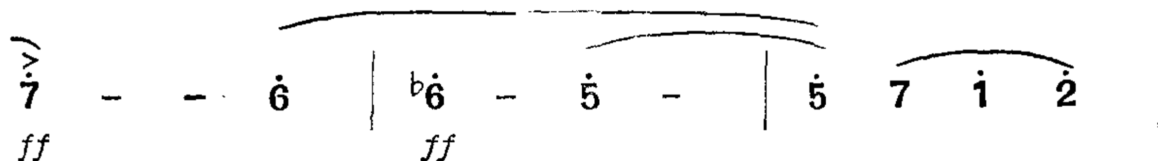
6 – – 3 | 4 ♭7 7 6 | 6 – – 3 |

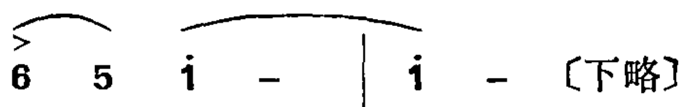
4 ♯5 5 6 | 7 – – ♯4 | 5 1 1 7 |

逐步渐强

7 – – ♯4 | 5 ♯6 6 7 | 3 – – 7 |

1 2 ♯2 3 | 6 – – 3 | 4 5 ♯5 6 |



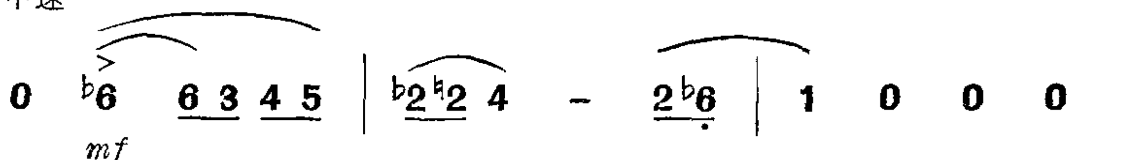


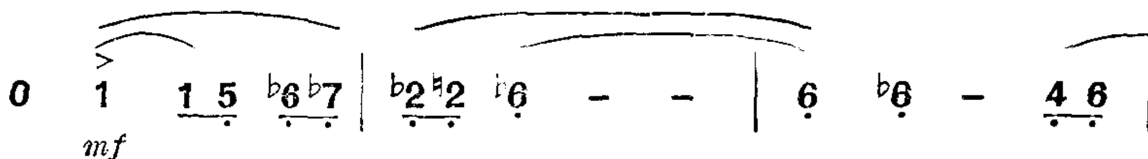
可是，当它在尾声中出现时，陪伴它的已是葬仪进行曲，定音鼓敲着沉重的步伐，爱情主题变得面目全非，黯然失色：

例 2016

1＝B $\frac{4}{4}$

中速







它宣告了罗密欧与朱丽叶爱情的悲惨结局。

除柴科夫斯基写成交响诗以外，莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》还由柏辽兹写成同名交响乐，古诺等很多作曲家写成了歌剧。这些作品不但体裁不同，表现的爱情也各有千秋。譬如普罗科菲耶夫的舞剧《罗密欧与朱丽叶》中的爱情主题，与刚才所举柴科夫斯基的爱情主题的写法就有所不同。下面是舞剧第三十九分曲《罗密欧与朱丽叶分离前的惜别》中的爱情主题：

例 2017

1=C $\frac{3}{4}$

慢板 ♪=72

5 #2335 13♭65 | ♭7♮771 1 76 | 37 43 75 |

mf

有表情地

#13‥6 67 | 13 42 67 | 13 4 12 |

f

3 2 #23 | 1 0

在格斗中，罗密欧为好友报仇，刺死了提巴尔特，为此他被判处放逐。临行前，他向朱丽叶告别，这时音乐把他们的爱情推向了高潮，比起柴科夫斯基上述的爱情主题，它更宽阔、乐观，强调了爱情的力量，具有坚毅的自信心。

在音乐中描绘爱情的场面，常用二重唱的写法取得一唱一和的效果。由于弦乐器最接近人声，最富有表情，所以常用大提琴、小提琴分别代表男女情侣，演奏不同的声部，形成对话的场面。这种写法在小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中"楼台会"一段用得非常成功：

例 2018

1=♭E $\frac{4}{4}$

哀伤地、倾诉地 ♩=48

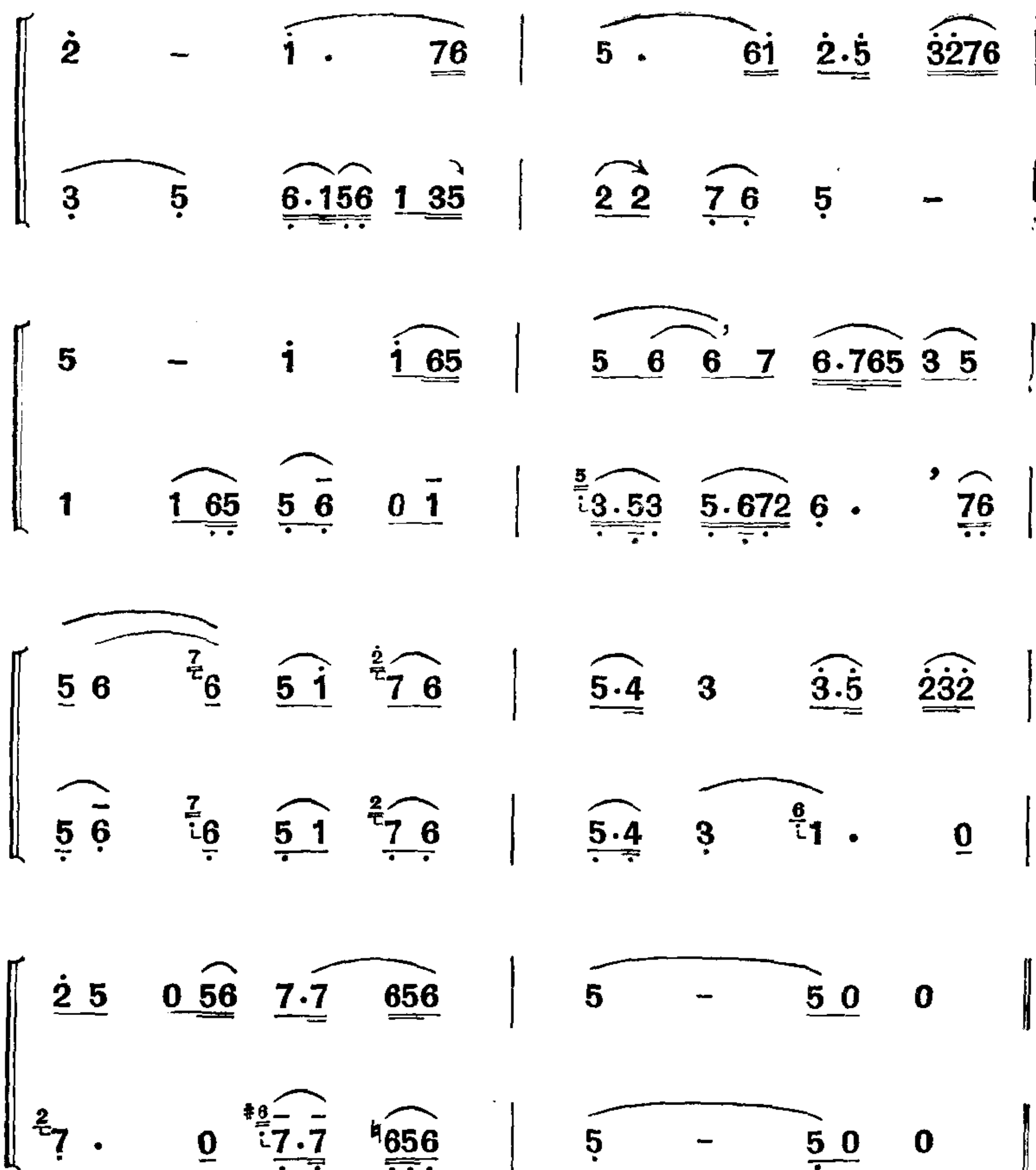
(小提琴) 0 0 0 0 | 0 0 05 43 |

mf

很有表现地

(大提琴) 1 2·312 5 3 | 2·1 235 2· 76 |

mf



在封建礼教的摧残下，一对青年男女无法摆脱即将降临的厄运，他们在楼台相会，互诉衷肠。小提琴代表祝英台，大提琴代表梁山伯倾吐了他们无法用语言表达的切肤之痛，这缠绵悱恻的音乐，听了怎不叫人柔肠寸断！欣赏这样的音乐，人们在深深同情梁祝的同时，也对封建势力摧残青年的幸福表示出极大的愤怒和憎恨！

上面我们介绍了音乐中各种不同感情色彩的爱情形象。大家知道，黄色歌曲、靡靡之音往往也是打着表现爱情的幌子招徕听众

的。它们经常鱼目混珠，以假乱真，冒充爱情音乐，毒害无知的青年。但是只要分析比较，两者是不难区别的。健康的描写爱情的音乐常用优美的曲调、丰富的节奏表现对爱情的忠贞，对幸福、光明和自由的向往，艺术上给人以美的享受，思想上给人以新的启示，精神上给人以前进的力量；黄色歌曲、靡靡之音则相反，它们常用油滑的曲调、怪诞的节奏追求情欲的感官刺激，表现的是醉生梦死、颓废绝望的情调，使人意志消沉，萎靡不振。

这里，让我们来欣赏一段给人以力量，使人精神振奋的爱情形象，这是李斯特交响诗《前奏曲》中爱情形象的描写。

这首交响诗以 1 7 3 三个音构成的上行音调开始：

例 2019

1=C $\frac{4}{4}$

行板

0 0 1 0 | 0 0 1 0 | 0 1 · 7 3 |

p

3 1 6 5 6 1 3 5 | 6 1 3 5 5 6 | 6 1 · 7 3 0 |

〔下略〕

这是一种疑问的音调，具有探询的性质，好象在问：“人生是什么？”这首乐曲的标题《前奏曲》并不说明它是诸如歌剧之类的“前奏曲”，它指的不是体裁，而是内容，意思是表现人的生命的前奏曲。

接着，也是由 1 7 3 三个音引伸出来的主部主题作了应答：

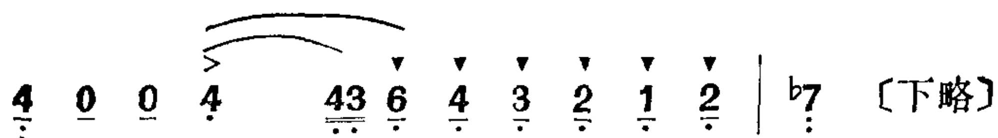
例 2020

1=C $\frac{12}{8}$

庄重的行板

1 0 0 1 17 3 1 7 6 5 6 | 4 · 4 44 4 0 0 0 0 0 |

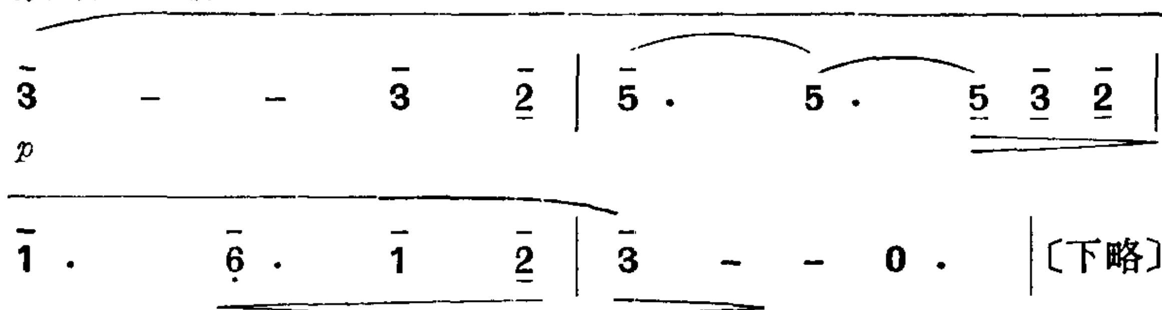
ff



这是一段气势宏伟的进行曲，它表明人生是庄严、坚毅、雄伟而强大的。在它后面出现了一个连接性的主题，它是由1 7 3移高三度变成3 2 5引申出来的：

例 2021

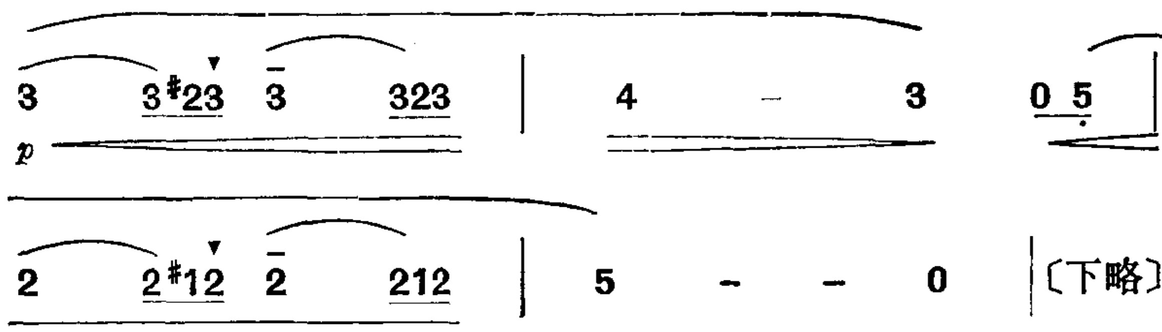
1=C $\frac{9}{8}$



这是一首优美的抒情曲，表现了“每一个生命的迷人的曙光”，是纯朴的爱情形象。它发展到副部主题出现时变得更加热烈、温馨、甜美而亲切，充满温暖的人情味，是一首爱情的颂歌：

例 2022

1=E $\frac{4}{4}$



可是，风云突变，生活中出现了暴风雨，摧毁了幸福的梦，受到折磨的心灵，来到平静的田野，在大自然的怀抱里，爱情重又焕发起来。

爱情主题不断出现，性格逐渐转变，终于变成了和主部主题一样雄伟的性格。你听，原先柔美的连接性主题现在变成这样：

例 2023

1=C $\frac{4}{4}$

(5432 1765 5432 1765 | 5671 2345 5671 2345) |

3 - 3 . 2 | 5 - - 3 |

f

1 6 1 2 | 3 - - - |〔下略〕

原先表现爱情形象的副部主题也成为一首威武雄壮的进行曲：

例 2024

1=C $\frac{4}{4}$

进行曲速度

3 ♯2 03 3 2 03 | ♮4 - 3 0 |

ff

2 ♯1 02 2 1 02 | 5 - 〔下略〕

这音乐多么意气风发，振奋人心，它说明人是伟大的，生活是美好的，爱情给人以力量，爱情使生活更加充满理想。全曲最后在再现宏伟的主部主题时形成的气势磅礴的胜利场面中结束。

从这首乐曲爱情主题的发展，我们可以发现，音乐同美术不同，美术描绘的是一瞬间的状态，形象是固定不变的；而音乐表现的则是不断发展的过程，形象是在不断变化的过程中形成的。因此，欣赏音乐，尤其是欣赏规模较大的作品，必须注意音乐主题的发展变化，还要把握整个发展过程，了解全曲结构形式，懂得乐曲

的整体美。

俗话说:“外行看热闹，内行看门道。”欣赏艺术作品，也有这种差别。有的人看名著小说,不会欣赏人物的刻画,不去注意角色的内心描写，只想知道故事情节，甚至急于知道“结果”,不惜跳着页码看;有的人看电影,不懂得角色的创造、导演的构思、摄影的技巧,思想的深度，只热衷于离奇的故事、曲折的情节、热闹的场面,演员的外貌，甚至象幼童那样，以区别好人坏人为满足;有的人听经典名曲，不会辨别音乐主题，不知道音乐主题的发展变化，更想不到乐曲的整体结构，而只喜欢一、二句动听的歌唱性旋律，或个别快速的技巧性华彩乐段。这些都只是“看热闹”的欣赏方法，它使人“一叶障目、不见泰山”，是艺术上的“买椟还珠”，很难领会音乐的真髓。

当然,艺术修养和音乐鉴赏力的提高是无止境的,要真正懂得“看门道”，需要学习的东西很多，但是注意主题发展、掌握整体结构,这是必须注意的两个重要环节。

这里让我们欣赏一首爱情的颂歌——小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》。在介绍时,侧重从上述两方面进行分析。

梁祝的故事在我国是家喻户晓、妇孺皆知的。表现这一题材的艺术形式，如越剧、评剧等地方戏，评弹、琴书等曲艺……也很多。但是同其他擅长叙说情节的艺术不同，这首协奏曲没有着力从细节上体现梁祝的故事,根据音乐擅长抒情的特点,只选取了传说中最动人感情的三段剧情，即：有真挚的爱恋之情的“梁祝相爱”，有激烈的愤慨之情的“英台抗婚”，有向往幸福的憧憬之情的“坟前化蝶”。三者纳入了奏鸣曲式呈示部、展开部、再现部三个部分的轨道。

第一部分呈示部,是无忧无虑的爱情生活的写照,这里没有对立、没有冲突。主部是歌唱性的爱情主题,副部是舞蹈性的嬉游主题，两者互相补充，相辅相成。第二部分展开部，在一声不祥的锣声中开始,气氛急转直下,揭开了戏剧性矛盾冲突的新篇章。出现敌对形象的矛盾冲突,呈示部主题在这里激烈地变化,甚至面目全

非。它也分三个阶段：① 导向第一个高潮的强烈反抗，② 起对比作用的"楼台会"，③ 由哭灵到投坟的悲剧性总高潮。第三部分再现部，用浪漫主义方法解决了前面的矛盾："生前不能共罗帐，死后天上成双对。"主部主题的再现，肯定并歌颂了梁祝的真挚爱情。

下面用图式揭示全曲的曲式结构：

相爱（呈示部）
- 序奏：风和日暖，鸟语花香的春天景象。
  0 5 3 2 | 1 – 0 2 7 6 | 5 –
- 主部：歌唱性的爱情主题。
  3 5·6 1·2 615 | 5·1 6535 2 – |
  华彩段小提琴独奏。
- 副部：舞蹈性的嬉游主题。
  ① 4·3 2 3 | 5 · 6 | 1·3 216 | 5 ·
  ② 5 5 5 61 | 5 5 5 61 | 2 2 2 35 | 2 2 2
- 结束部：长亭惜别。

引入部分：一声锣响，气氛急转直下。

抗婚（展开部）
- 反抗（第一阶段）
  - ① 反面形象：封建礼教势力。
  - ② 英台反抗。
  - ③ 开始冲突：正反形象交替出现。
  - ④ 英台继续抗争。
  - ⑤ 进一步冲突：引向第一个高潮。
- 楼台会（第二阶段）
  - 引入部分。
  - 沉痛悲切、互诉衷情的"二重唱"。
- 哭灵投坟（第三阶段）
  - ① 哭灵。
  - ② 英台的悲愤。
  - ③ 正反形象继续冲突，反面形象仍很嚣张。
  - ④ 英台最后的斗争和绝望的呼叫。
  - ⑤ 总高潮，英台投坟。

化　　蝶（再现部）｛序奏：幻想性的神仙世界，彩蝶纷飞。
主部：爱情主题，歌颂梁祝的纯洁爱情。

尾　　声　第三者的惋惜感叹，叙述者的结束语。

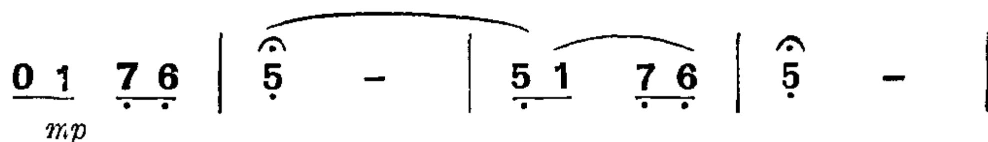
从整体来看，三个部分既有鲜明的对比，又有统一的发展。梁祝的完整的爱情形象是在整个发展过程中逐步形成的。全曲724小节，规模虽大，但主题材料并不多，全曲主要建立在呈示部主题的深化、展开上。

这里摘选两个重要主题的发展变化，并列对照如下：（“A”和“甲”分别代表序奏主题和主部主题）

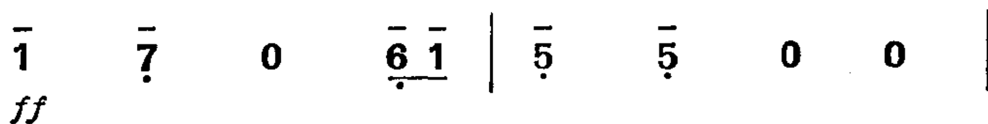
A，在序奏中写风和日暖，春光明媚：



A_1，在展开部开始，转化为反面形象：

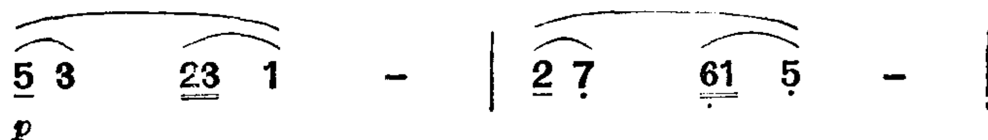


A_2，反面形象的发展，主题扩充为：

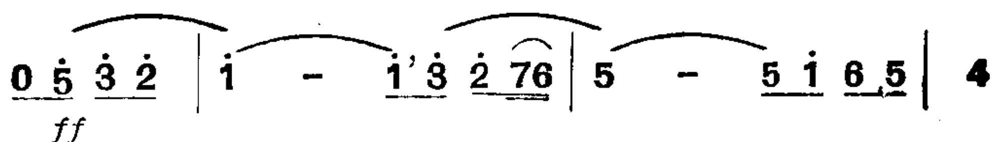




A_3，楼台会的引入部分，由黑管凄切地吹出：



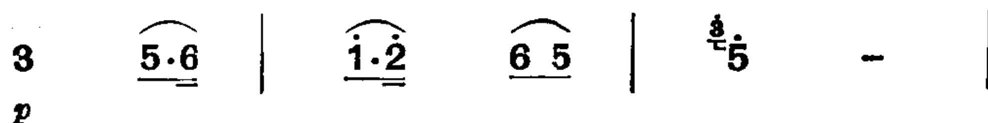
A_4，总高潮处，写英台投坟，乐队强烈全奏：



甲，在呈示部主部中，是爱情主题：

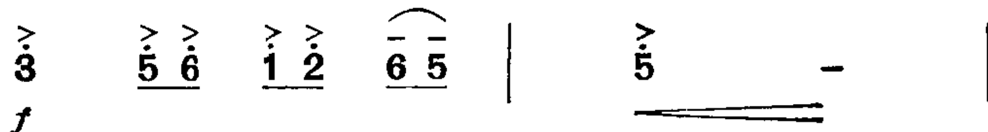


甲$_1$，结束部中，写依依惜别：



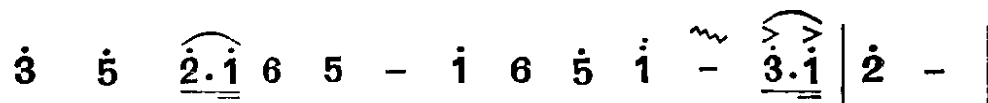


甲$_2$，在展开部中，写英台反抗：





甲$_3$，在哭灵一段，写英台痛哭哀号：



这种不同形象之间的对比冲突，同一主题在发展中的剧烈变化，都是交响音乐的重要特征。正是由于这些交响性手法的运用，使曲调取材于越剧音乐的《梁祝》协奏曲，具有鲜明的戏剧性、悲剧性特征，产生强烈的艺术感染力，成为我国爱情音乐中的一首杰作，民族音乐宝库中的一颗明珠，被我国人民誉为“我们自己的交响音乐”。

第二十一章 讽 刺

——兼谈反面形象

“有人把讽刺当作似乎是社会主义音乐中的一种不合适的手段，这种简单化的观点是相当危险的。……现实主义的讽刺，这不是‘表面的’荒诞手段，而是特征描写的深入、是揭露丑恶的老根、是充分暴露反面现象。”

——〔苏〕П.阿波斯托洛夫

说起讽刺，有的人会感到诧异，音乐是擅长抒情的，怎么也搞讽刺？有的人会谈虎色变，在他们看来，音乐只应是歌功颂德的工具，社会主义社会宣传“讽刺”的音乐，岂非离经叛道？！

其实，不用奇怪，也不必担心。毛泽东同志在延安文艺座谈会上早就说过，讽刺不能废除，而且强调“讽刺是永远需要的！”你看！美术中有漫画，曲艺中有相声，文学中又有讽刺诗、讽刺文学。既然这样，在音乐中出现讽刺又有什么值得大惊小怪的呢？！

实际上，在音乐中不但有许多诸如中国的《茶馆小调》，外国的《跳蚤之歌》这类讽刺歌曲；而且还有大量纯由器乐表现的“讽刺音乐”。就在我们的《音乐博览会》中，在第九章《动物园》里讲到《动物狂欢节》中的第十一段《钢琴师》；第十二章《音乐肖像画》讲到巴托克的《两幅肖像》；第八章《钟乐》讲到柯达伊的《哈利·亚诺什》组曲；还有其他章节中讲到许多乐曲时，我们都已接触过带有讽刺的音乐了。

翻开中外音乐史，我们可以看到：在我国三千多年前的诗歌

总集《诗经·魏风》中，有一首《硕鼠》，歌中唱道："硕鼠硕鼠，无食我黍！三岁贯汝，莫我肯顾。"它将不劳而获、鱼肉百姓的奴隶主辛辣地讽刺为偷食的耗子。这是一首生动的民间讽刺歌曲。

在欧洲，十六世纪西涅根的对位法音乐中出现了单纯讽刺的各种写法。十八世纪，在意大利的滑稽歌剧中，在法国的喜歌剧中，在英国讽刺歌剧《乞丐歌剧》中，都广泛运用了音乐讽刺手段。在莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》和其后十九世纪初罗西尼的歌剧《塞维利亚理发师》中，都用音乐体现了博马舍原作中的尖锐讽刺的笔触。

在器乐作品中，莫扎特创作了乡村乐师六重奏《音乐的玩笑》，具有诙谐幽默的情趣；海顿在《告别交响曲》末尾所作的特殊处理，让乐队队员成双作对地逐次离座退席，表达了他的微愠不满。他的第九十七首《伦敦交响曲》的小步舞曲，第四四重奏中的小步舞曲，都在幽默中表现了戏谑的乐意。

十九世纪，由于社会矛盾的加剧，浪漫主义者对现实的不满，因而音乐中讽刺的写法也大量增加。柏辽兹的《幻想交响曲》和李斯特的《浮士德》交响曲都对爱情主题进行了尽情的耍弄和讽刺；舒曼的《狂欢节》、瓦格纳的《名歌手》、圣-桑的《动物狂欢节》等都对艺术中的保守力量展开了攻击和讽刺。

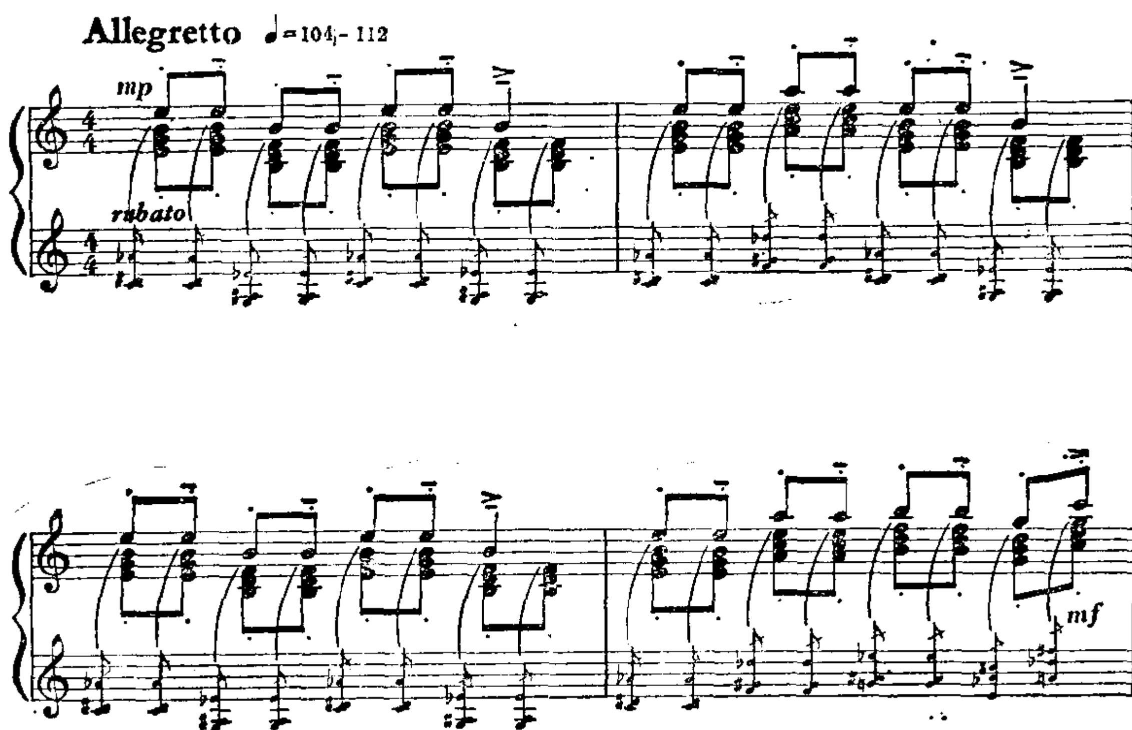
在俄罗斯音乐中，格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》用绕口令的方式讽刺了胆小如鼠而又喜欢吹牛的法尔拉夫；在声乐叙事曲中讽刺了老妖婆娜依娜丧失年华后的丑陋；达尔戈梅斯基的独唱曲《小蛆虫》用生动的宣叙调讽刺了靠出卖妻子色相而攀高结贵的旧俄小官僚、穆索尔斯基的《跳蚤之歌》以皇帝饲养跳蚤，影射德国诸侯豢养宠臣，用绘声绘色的宣叙调和嘲笑声尖刻地讽刺了上层统治者。里姆斯基-科萨科夫在一九〇七年创作的歌剧《金鸡》则更大胆地讽刺了沙皇的专制政体，以抗议一九〇五年革命行动的惨遭镇压。作曲家无情地讥笑了沙皇的又蠢又笨和自私自利。

二十世纪初，当资本主义走向更高阶段，爆发互相掠夺的第一次世界大战时，帝国主义的庐山真面目终于大白于天下。为了揭

露腐朽社会中的一切假、恶、丑现象，作曲家绝望之余，在音乐中愤笔疾书，给以无情的讽刺。这样的作品有马勒的第四交响曲、艾夫斯的第二交响曲、斯特拉文斯基的《傀儡戏》、《士兵的故事》、普罗科菲耶夫的《丑角》……。
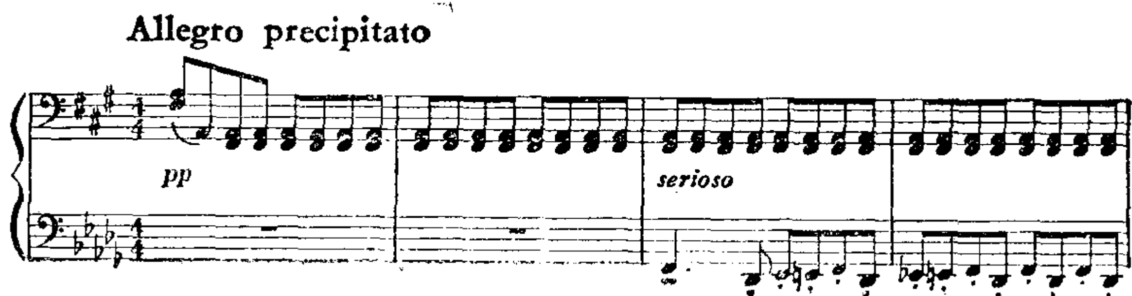
讽刺音乐的大量出现，甚至形成了一种崭新的体裁——《讽刺曲》。如巴托克创作的作品第八号三首钢琴曲就取名为《讽刺曲》。
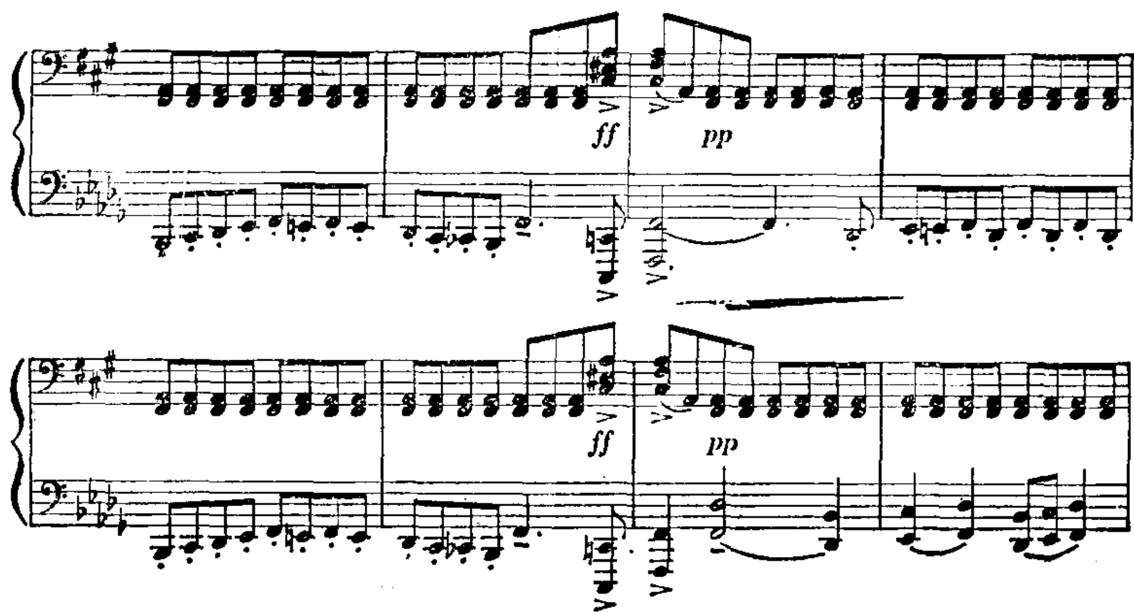
例 2101



普罗科菲耶夫创作的作品第十七号五首钢琴曲取名为《冷嘲热讽》：

例 2102





肖斯塔科维奇不但在他的交响乐中，进行从善意的嘲笑到尖刻的讽刺、塑造形形色色的怪诞的讽刺性形象，而且也写有«讽刺舞曲»这类作品。

虽然音乐中早已有讽刺的写法，但是作为一种新型的体裁，讽刺曲到二十世纪初才产生。这种新的体裁的产生有它长期的孕育过程，是在十九世纪谐谑曲的基础上进一步发展而成的。尼·车尔尼雪夫斯基说："怪诞是诙谐的基础和本质。"在音乐中，谐谑曲和讽刺曲都有"怪诞"的特征，正是这种"怪诞"的发展，使谐谑曲蜕化成为讽刺曲。

当然，在近现代音乐中，这种用怪诞手法对社会上假、恶、丑现象的揭露和讽刺，同资本主义社会一部分作曲家追求刺激、表现病态心理的作品是有原则区别的。

在我国现代专业音乐创作中，由于描写反面形象的需要，也常出现讽刺性的音乐，如商易在舞剧«小刀会»中写洋人忸怩作态的«小步舞曲»，施咏康在交响诗«黄鹤的故事»中勾画的官老爷形象。

在我国的器乐创作中，讽刺的写法常同反面形象联系在一起，也许由于这种原因，人们容易把讽刺和反面形象混为一谈，其实这是一种误解。

固然，讽刺经常用于反面形象，写反面形象又经常需要讽刺。

但是两者毕竟不是一回事，是有区别的。

音乐中的反面形象，一般是指反面人物、反动势力或丑恶行为。这种反面形象作曲家可以尖刻辛辣地讽刺其丑陋的外形，也可毫不留情地揭露其虚弱本质，再或两者兼而有之。例如理查·施特劳斯在«英雄的生涯»第二段中写英雄的敌人时所采用的是讽刺挖苦的手法，把敌人写成饶舌骂街的泼妇；而何占豪、陈钢在小提琴协奏曲«梁山伯与祝英台»中对封建礼教反面形象的刻划（第二十章«爱情»）却没有使用讽刺，主要揭露了封建势力凶恶暴虐的本质；而肖斯塔科维奇在«列宁格勒交响曲»第一乐章插部中描写法西斯入侵时，反面形象的主题：

例 2103

1＝♭E 4/4

♩＝126

1 0 0 2 0 0 1 | 5 0 5 0 0 0 | 2 0 0 3 0 0 2 |
pp

6 0 6 0 0 0 | 1 0 0 2 0 0 1 | 6 0 6 0 0 2 0 |

1 0 7 0 6 0 5 0 | 4 0 4 0 0 1 0 | 7 0 6 0 5 0 4 0 |

3 0 3 0 0 6 0 | 2 0 0 3 0 0 2 | 1 0 1 0 0 0 |

2 0 0 3 0 0 2 | 4 0 2 0 1 0 7 0 | 6 0 0 7 0 0 6 |

（拨弦）

3 0 3 0 0 2 0 | 6 0 6 0 0 5 0 | 1 0 1 0 0 7 |
pp

1 2 3 3 | 0 7 2 6 | 1 1 0 0 | 〔下略〕

这主题开始很微弱，蹑手蹑脚，象偷油的耗子一样潜入，这是一种讽刺的写法，但随后，在不断增长的、强烈而空洞的平行和弦的音响中作曲家又进而揭露了反面形象张牙舞爪的猖狂气焰和外强中干的虚弱本质。

至于音乐中的讽刺，它也并不只为刻画反面形象服务。这朵带刺的鲜花，对善良的人们也可以用象仙人掌那样的细刺去轻轻触动他们，使他们在微微的痛楚中心灵受到震动、头脑变得清醒。这一类音乐，实际上更多的是幽默的戏谑、或俏皮的嘲笑。例如普罗科菲耶夫《古典交响曲》第一乐章中由大管伴奏的副部主题：

例 2104

1＝A $\frac{4}{4}$

快板　高尚地、文雅地

(小提琴) 5 0 5 0 | 5 0 5 0 |
pp

(大　管) 0 3 5 3 | 1 3 5 3 |

4 0 4 0 | 4 0 4 0 | ♭3 1 ♭6 ♭3 |

0 2 4 2 | 7 2 4 2 | 0 1 ♭3 1 |

(圆号)

1 ♭6 ♭3 1 | 2 ♯4 6 2 | 0 0 2 3 3 2 |
mf　f　pp

♭6 1 ♭3 1 | 2 4 6 2 | 2 3 3 2 0 0 |

〔下略〕

杰出的配器大师里姆斯基-科萨科夫在介绍大管的用法时曾说:“大管的使用在大调中象老年人的嘲笑。”这里大管吹奏的音型正好证实了他的论述。按依·涅斯齐耶夫的分析:“稍带讽刺意味的音乐贯穿整个副部:跨越两个八度忽上忽下的大跳,妙趣横生的装饰音,小提琴同轻轻击拍的大管伴奏简单的结合——所有这一切造成这样一种局面,犹如上流社会舞会上的温文尔雅同陈腐的拙劣表演熔合在一起似的。”

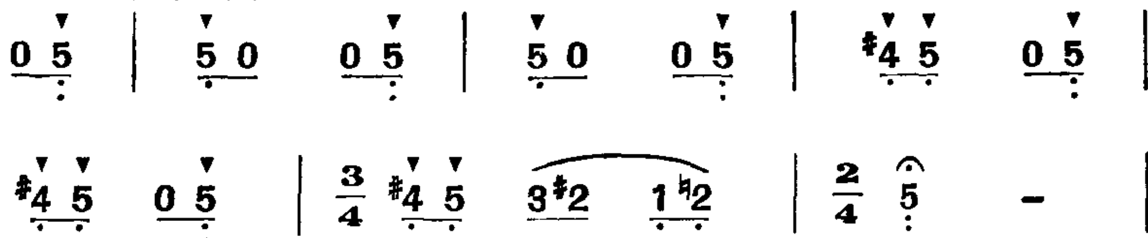
这朵带刺的鲜花可能锐若匕首,用以直接刺向敌人,使其原形毕露、丑态百出。例如理查·施特劳斯《英雄的生涯》第二段《英雄的敌人》,或者施咏康交响诗《黄鹤的故事》中对官老爷的描写:

例 2105

1=E $\frac{2}{4}$

小行板 ♩=72

(大管、大提琴拨弦)



这里对官老爷的描写就象漫画一样,甚至就是街头活报剧中的丑角形象。

当然,有力的讽刺不应停留在浮浅的表面丑化上,主要应着力于揭露本质的丑恶。表面的丑化是为了揭露本质的丑恶。

在音乐中讽刺的性质有所不同,嘲笑的程度也有差别,它的表现方法更是花样翻新、层出不穷。这里我们大体上把它归纳为三类:

第一类,我们称作“绘声绘影”,这是音乐借鉴美术中漫画的原则,给所描绘的对象涂上一层丑角的色彩。这类作品同歌唱性的音乐不同,没有优美的曲调,常见有诙谑曲的体裁特征:使用怪诞的旋律、粗糙的和声、机械的节奏、突发的重音……等异乎常态的

表现手段。

普罗科菲耶夫是著名的音乐戏谑大师，提起他的名字，人们就会想起他音乐中常有的谐谑嘲讽的特有情趣。第一次世界大战前夕，社会黑暗的乌云，也笼罩着他所在的音乐院，并且酿成他的好友自杀的悲剧。对现实的绝望促使他写了这五首《冷嘲热讽》。这里左手是五个降号的降 b 小调，右手是三个升号的升 f 小调，是由两个调组成的多调性音乐，嘈杂的音响、机械的节奏、突发的重音，绘声绘影地刻划了一种怪诞的、缺乏人性的、凶险的形象。

第一次大战前夕，匈牙利作曲家巴尔托克创作了许多讽刺小品。

其中他的三首讽刺曲中的第二首通过怪诞的旋律、刻板的节奏和由装饰音构成的不协和音响，塑造了犹如醉汉走道跌跌撞撞、踉踉跄跄的讽刺性形象。这形象实际上也是社会畸形发展的写照。后来，这首乐曲由作者亲自改编为管弦乐曲，作为组曲《匈牙利风光》的第四乐章，标题为《微醉》。

另一位匈牙利作曲家柯达伊的代表作《哈利·亚诺什》组曲也是一首充满讽刺的乐曲，如第六段《皇宫前的广场》。哈利·雅诺什是个爱吹牛的老兵，这一段是他吹嘘如何赢得公主的爱情，在信口开河地描述如何准备在皇宫举行婚礼的场面，音乐绘声绘色地描写了他所杜撰的婚礼情景：皇帝率领文武百官向皇宫走去。在小鼓伴随下，木管乐器在高音区吹出一支进行曲的旋律。由于充满尖声尖气的滑音，音乐显得轻佻而浮夸，俏皮而滑稽，给人以装腔作势的感觉，它不但嘲笑了哈利·亚诺什的大言不惭，也是对奥匈皇朝的辛辣讽刺。

理查·施特劳斯在交响诗《唐·吉诃德》中，对西班牙作家塞万提斯这个同名长篇小说中的可怜人物也进行了绘声绘影的讽刺。这里介绍其中唐·吉诃德大战风车的一段。请注意，在这首标题交响诗中，独奏大提琴代表唐·吉诃德这个人物，其主题开始时是：

0333 416 | 1 3 3 ，还有一个原先由双簧管吹奏的主题：

3 4 | 5 7 – i | 6 – – 代表他幻想中的情人。

唐·吉诃德看见很多风车，他想象这是一堆巨人，于是不顾仆人的劝告，执意要去征服他们，他拿起长矛向前冲去，不幸被风车卷了去，连人带马一起被摔了下来。这里开始是风车的主题，接着刮起一阵风，唐·吉诃德拿起长矛向前冲杀，被卷进风车：

例 2106

1＝F 4/4

♩＝100

【风车主题】 【唐·吉诃德主题】

tr

|: 6 – – – | 6 – – – :|| 6 – 4 – |

|: 6 – 4 – | 2 – ♭7 – :|| 0333 416 641 6♭31 |

mf

【卷进风车】【摔了下来】

| 2 ♭7 6 4 | 2 7 61♯2♯461 164216♯4♯216♯4♯21 |

| 2♭74 274 0333 416 | ♭752 7426 – |

(大提琴)

6♯4♯210 1 – – | 1 – – – | 1 – – – |

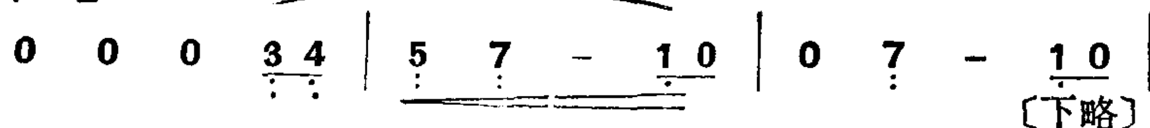
fff

【痛苦呻吟】

1 1 11 1 0 | 0 2 0 0 ♭7 6 0 | 0 3 4 0 0 0 |

dim.

1=♭E 【情人主题】



唐·吉诃德连人带马一起被摔下来后，大提琴奏着呻吟的音调，仿佛可怜的骑士正在喔唷叫苦，最后大提琴断续地奏着情人主题，就象唐·吉诃德虽然被摔在地上，可是嘴里还在念叨着情人的名字。

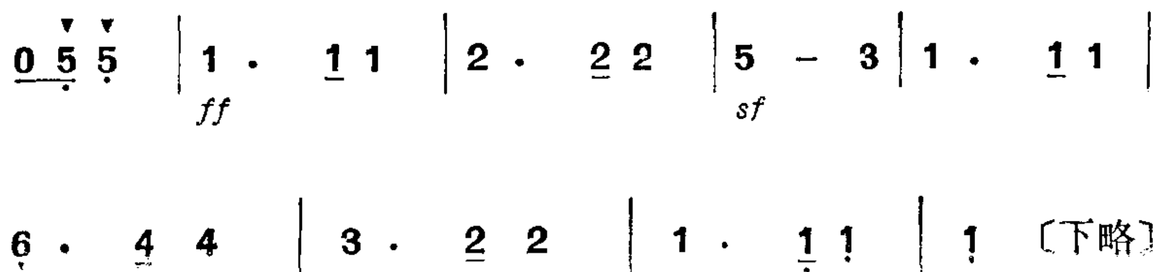
上举各种绘声绘影进行讽刺的乐曲，由于音乐的写法怪诞而夸张，因此这些作品所具有的讽刺性质显而易见，比较容易领会。

第二类讽刺的方法，我们称它"含沙射影"。这一类作品表面上同一般音乐没有多少区别，没有特殊的写法。它是用寓意的原则，靠弦外之音、言外之意进行讽刺的。如果不了解"内情"，往往觉察不到它的真实含义。譬如，小夜曲原本是优美的爱情歌曲，可是在莫扎特歌剧《唐璜》第二幕中唐璜所唱的小夜曲，却带有一定的讽刺意义。因为唐璜这个反面人物，是个寻花问柳、放荡不羁的角色，他不懂得什么是真挚的爱情，他演唱小夜曲，不过暴露其表里不一的虚伪性而已。

舒曼在钢琴套曲《维也纳狂欢节》第一乐章中描绘了维也纳狂欢节的各种不同场面。其中有一段是大狂欢中的小狂欢场面，音乐快速而热烈，是生动的舞蹈场面的写照，出现了下面这个主题：

例2107

1=♭A $\frac{3}{4}$



大家都知道，这是象征法国大革命的《马赛曲》音调，可是它怎

么出现在维也纳的狂欢节中呢？是写狂欢的人们唱起了《马赛曲》吗？当然也可以这样理解。但是了解内情的人知道，这首乐曲记录了一八三八年舒曼维也纳之行的观感，舒曼去维也纳时，曾想把他的《新音乐报》迁往维也纳出版，但是遭到梅特涅当局的无理拒绝。为了抗议这种压制出版自由的行径，舒曼把当时象征革命的《马赛曲》放到维也纳狂欢节中，含沙射影地讽刺梅特涅的倒行逆施，暗示维也纳将掀起推翻梅特涅政权的革命风暴。

十九世纪浪漫主义音乐兴起之后，不同流派之间的竞赛与斗争日趋激烈，音乐中革新派与保守派之间的斗争尤为突出。进行这种斗争，作曲家没有使用刀枪剑戟这些武器，他们的重要手段就是使用音乐的讽刺。舒曼在《狂欢节》中就充分使用了音乐的讽刺手段，向音乐中的保守势力——庸夫俗子发动猛烈进攻(见第十三章中例1316)。

在圣-桑的《动物狂欢节》中，表面上描写各类动物，其实也含沙射影地对当时的音乐生活及某些人物作了俏皮的讽刺。他引用了一些大师的名曲，甚至包括自己的作品，但都加以歪曲或变形。不熟悉这些名曲的人们听不出什么，但熟悉的一听就会嗅到讽刺的味道。

前面我们介绍过圣-桑把奥芬·巴赫《天堂与地狱》序曲中的欢欣愉快的主题变成乌龟的形象，把柏辽兹《浮士德劫罚》中仙女的主题变成大象的形象，他还俏皮地让保守的钢琴师与动物为伍，作为《动物狂欢节》中的一员，与其他动物相提并论。

这首乐曲的第十二段是《化石》，这是什么样的化石呢？是考古学家发现的化石吗？在音乐中我们听到了圣-桑自己创作的《骷髅之舞》的主题：$6\,\dot{1}$ $6\,7$ | $\dot{1}$ 0 $4\,6$ $4\,5$ |

6 0 $1\,4$ $1\,3$ | 4 $4\,4$ 4 4 | 3 0 ，

但现在由木琴奏出，音色干枯而缺乏表情。下面还能听到各种熟悉的旋律，有的是圣-桑本人的，有的是莫扎特的，有的是罗西尼的，这些主题与死神的主题掺合一起，使人想到，这些煊赫一时的

作品，随着光阴的流逝，会不会变成一堆化石呢？优秀的作品是千古不朽的，经不起时间考验的音乐将来不就是一堆化石吗？！

用含沙射影的方法进行讽刺，在音乐中是很常见的，在前面《动物园》、《愤怒的日子》、《天堂与地狱》等章节里，不乏这一类例子。

第三类讽刺的方法，我们姑且称作"哈镜照影"。这是通过事物的本来面目和在哈哈镜中被严重歪曲、变形的形象之间的鲜明对比来进行讽刺的一种手段。由于这种讽刺是在和事物的本来面目对照中进行的，所以它更能切中要害、入骨三分。

瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》（下简称《名歌手》）序曲，乐曲开门见山奏出一个冠冕堂皇的主题：

例 2108

1=C $\frac{4}{4}$

中板　宽广地

1 - 5. 5 | 5 - 5345 | 6 7 1 2 |
ff

3 4. 321 | 2 - 6. 7 | 1 - 17 12 |

32345 43 | 21234 32 | 17123 21 | 7
f
〔下略〕

这主题的本来面目气魄宏伟、神态轩昂，是洋洋得意的德国市民的写照。但它在展开部开始处出现时，却变成轻佻、浮浅、滑稽可笑的形象：

例 2109

1=^{b}E $\frac{4}{4}$

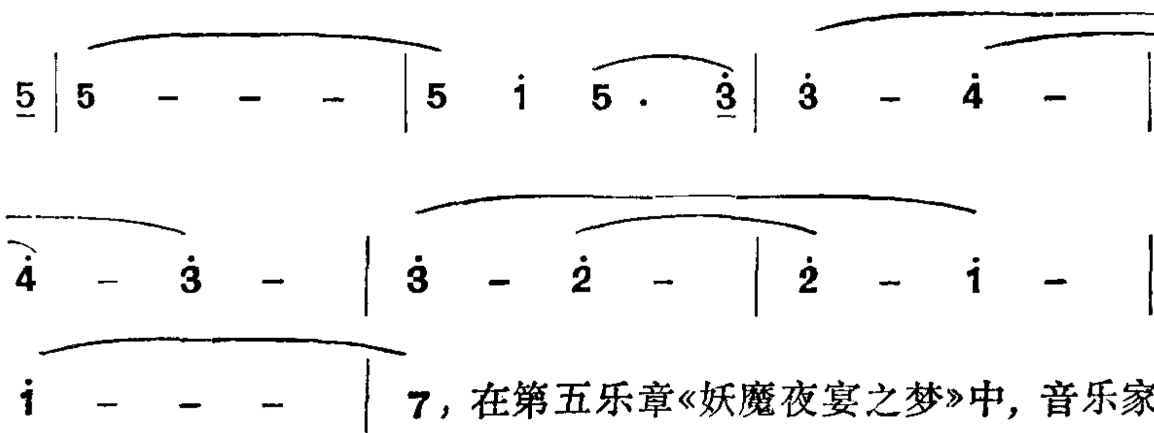
中板

1 55 5 5 5 5345 | 6 7 1 2 3 4 4321 |
ff

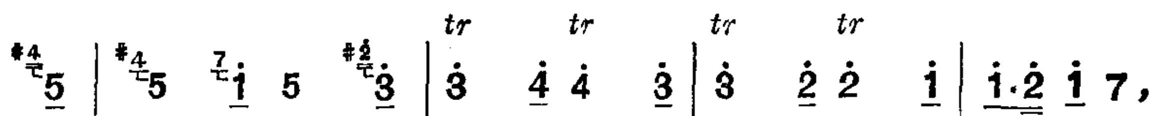


这种将原主题严重歪曲的写法，实际上是一种嘲弄，是对事物的强烈讽刺。由于这种写法是在音乐主题发展的过程中、在对比的基础上逐渐揭示出来的，所以这种讽刺更为尖刻有力。在音乐上大多用于对人物的讽刺。瓦格纳在《名歌手》序曲中用这种方法对德国艺术界趾高气扬的“权威们”进行了无情的嘲讽。

这种方法在浪漫主义音乐中用得最早的，还要数柏辽兹在一八三〇年创作的《幻想交响曲》。这部作品我们在第十六章《愤怒的日子》中已作过介绍：它的第一乐章有一个代表情人的“固定乐思”：



7，在第五乐章《妖魔夜宴之梦》中，音乐家本人置身于为埋葬他而聚集在一起的成群幽灵和鬼怪之间，在群魔乱舞之际，情人出现了，她也来参加魔宴，她的主题现在变成：



原来优美的情人形象，现在仿佛出现在哈哈镜中，温柔变成怪诞，纤美变成粗陋，漂亮的情人简直成了丑陋的老妖婆。

柏辽兹的这种讽刺手法对后世影响很大，直到近、现代的音乐创作中都能发现它的踪影。例如一九〇七年巴托克创作的交响音画《两幅肖像》（见第十二章《音乐肖像画》）。

当然，巴托克的《两幅肖像》恐怕更直接取法于另一位匈牙利作曲家李斯特的《浮士德》交响曲。

李斯特的《浮士德》交响曲是利用“哈镜照影”方法进行讽刺的

范例。这部作品取材于歌德的同名诗剧，写浮士德为揭示世界之谜，进行不间断的探索。魔鬼梅菲斯特企图以爱情、欢乐和权力收买浮士德的灵魂，但浮士德最后领悟到人生的目的应当是为生活和自由而战斗。

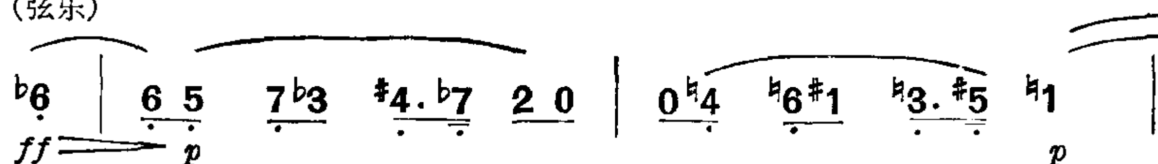
第一乐章从各个角度揭示浮士德的形象，序奏中增三和弦分解而成的主题写浮士德的疑虑、思索，充满神秘的气氛：

例 2110

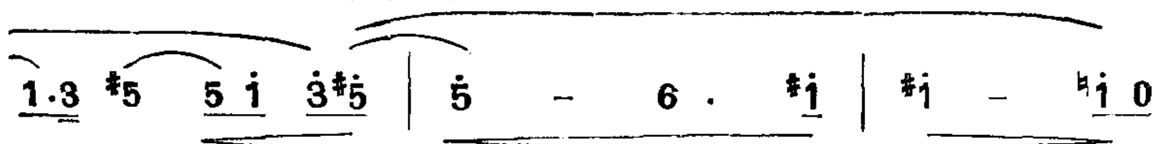
1=C $\frac{4}{4}$

相当慢

（弦乐）



（双簧管）

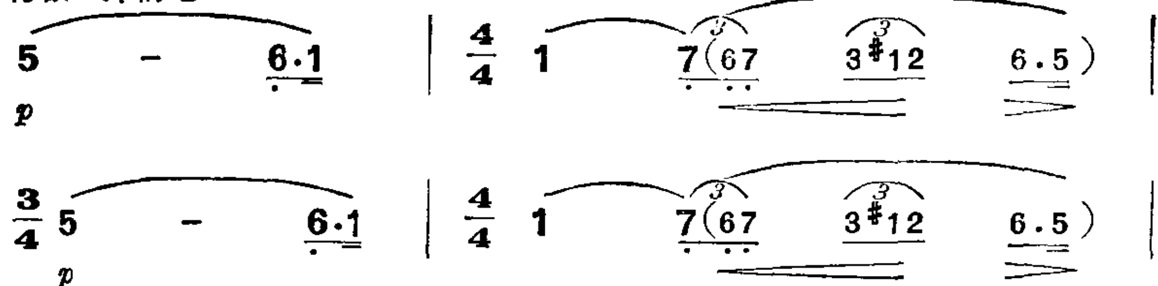


最后两小节双簧管吹奏的音调，在后面成为重要的爱情主题：

例 2111

1=E $\frac{3}{4}$

行板　深情地

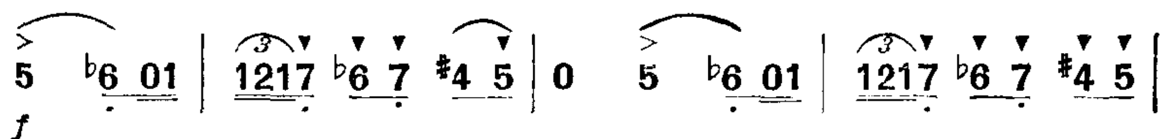


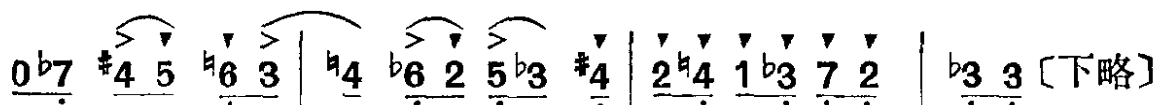
可是，这样优美动听的主题到了第三乐章却被肆意歪曲，变得面目全非。第三乐章写魔鬼梅菲斯特，他否定一切，嘲笑人间美好的事物，所以在这乐章中将前面第一、第二乐章中出现过的重要主题尽情加以嘲弄，把原来的形象作了一百八十度的颠倒，原来的爱

情主题现在变成这样：

例 2112

1＝G $\frac{3}{4}$





在不断的发展中，象漫画一样，爱情主题变成了魔鬼手舞足蹈、满脸狞笑的形象，他洋洋得意，仿佛他要把人类引入歧途的预言将要实现一样。

上述音乐中讽刺的三种方法：绘声绘影、含沙射影、哈镜照影都有一个共同的"影"字，这说明这些方法都有虚幻的一面，它们反映生活时都在真实的基础上，有所虚构或夸张。但是这种虚构或夸张都不是无中生有，更不是凭空捏造，切中时弊的讽刺它们的三种"影"，都有生活的真实作为依据，同捕风捉影的"影"南辕北辙，是完全不同的。

讽刺音乐是社会矛盾的反映，只要社会上还存在矛盾，音乐中这朵带刺的鲜花就会应运而生，我们就需要精心培育它，使之开放得更健美。请记住，只有将生活中的假、恶、丑无情地鞭笞，才能使真、善、美得到发扬光大。让我们引用法国作家雨果的话，作为本章的结束语："……滑稽丑怪作为崇高优美的配角和对照，要算是大自然所给予艺术最丰富的源泉。……崇高与崇高很难产生对照，于是人们就需要对一切都休息一下，甚至对美也是如此。相反，滑稽丑怪却似乎是一段稍息的时间，一种比较的对象，一个出发点，从这里我们带着一种更新鲜更敏锐的感觉朝着美而上升。鲵鱼衬托出水仙；地底的小神使天使显得更美。"

第二十二章　命　　运

——兼谈非标题音乐

"我要扼住命运的咽喉，它休想使我屈服。"

——贝多芬

这一章，我们介绍音乐中的《命运》。讲命运，这是不是宣传宿命论呢？不是的，我们要讲的命运，这是一个严肃的课题，它指不合理的社会制度强加给人们的遭遇，这同听天由命，宣扬人生来就注定受苦或享乐的宿命论是完全不同的。请听！这是匈牙利诗人裴多菲的著名诗句：

"啊，人应当象人，
不要成为傀儡，
尽受反复无常的
命运的支配。"

这掷地有声的诗句，坚强不屈的意志，同逆来顺受、俯首听命的宿命态度哪有什么共同之处？！

作曲家和诗人一样，对生活是敏感的。人类社会长期的不平等，促使他们不得不认真思考自己的遭遇和前途，并用音乐大声呐喊。

命运是反映社会矛盾的、意义重大的题材，可是，它毕竟是比较抽象的东西，怎么用音乐来表现呢？

首先需要明确：音乐中表现的一般不是指个人，而是一个阶

层甚至整个人类的命运。因此，除有特定含义的标题音乐外，在非标题音乐中，“命运”常具有较大的概括性。

在音乐中表现命运，常见的有下面三种情况：

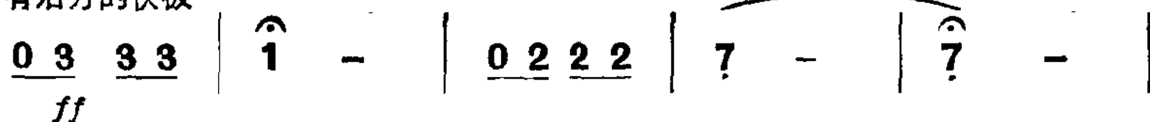
第一，正面地写命运，把命运拟人化，作为恶势力，写成阴森、严峻、咄咄逼人的“命运之神”形象。在这样的作品中常有代表命运的特定主题，称作“命运主题”。下面是音乐中几个著名的“命运主题”。

这是贝多芬《第五交响曲》的“命运主题”：

例 2201

$1={}^{\flat}E\ \frac{2}{4}$

有活力的快板

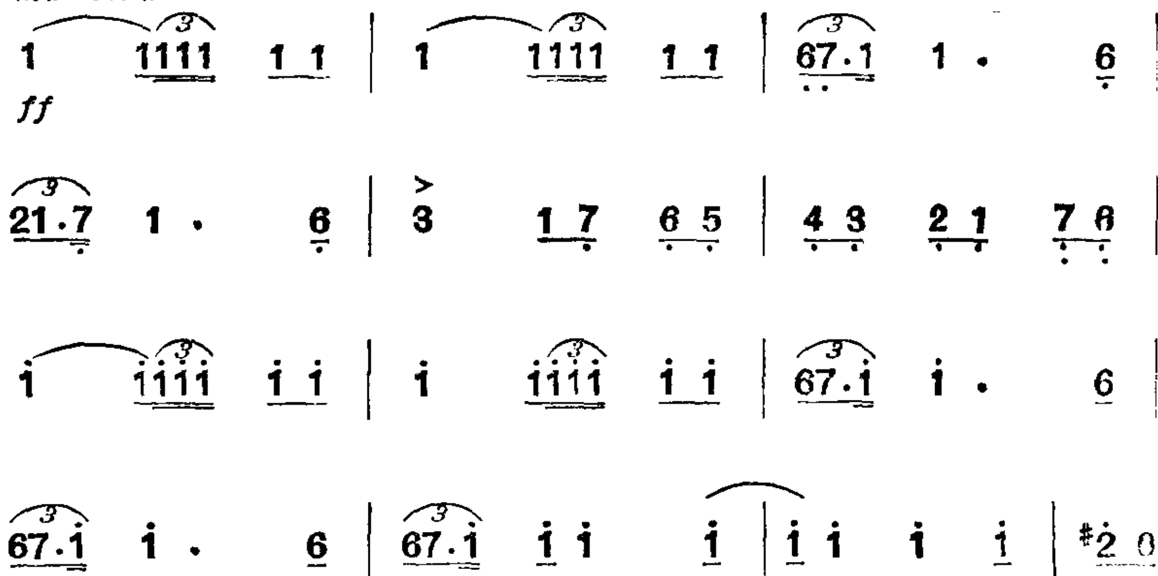


这是柴科夫斯基《第四交响曲》的“命运主题”：

例 2202

$1={}^{\flat}A\ \frac{3}{4}$

稍慢的行板



这是李斯特《b 小调钢琴奏鸣曲》中的“命运主题”：

例 2203

1＝♭B $\frac{4}{4}$

很慢

0 6 0 6 | 0 6 5 · 4 | 3 2 1 ♭7 |

p

0 6 0 6 | 0 6 ♯5 · 4 | 3 ♯2 1 7 |

0 6 0 6 |〔下略〕

这是拉赫玛尼诺夫«♯c 小调钢琴前奏曲»中的命运主题:

例 2204

1＝E $\frac{4}{4}$

慢板

0 0 | 0 0 0 0 | 0 6 1 7 0 ♭7 0 ♯5 |

ppp

4 3 | 6 － － － | 6 － 4 3 |

ff

0 6 1 ♮7 0 ♭7 0 ♯5 | 0 6 3 2 0 1 0 7 | 0 1 5 4 0 3 0 ♯2 |

6 － 4 3 | 6 － ♭6 5 | 1 － 1 7 |

0 3 4 2 3 1 2 7 | 1 1 2 7 1 6 7 ♯5 | 6 6 1 7 0 ♭7 0 ♯5 |

3 － － － | 3 0 0 0 0 | 0 0 4 3 |

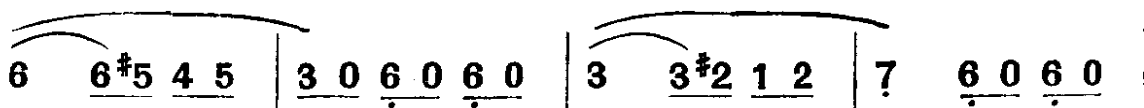
mf ppp

除器乐作品外，在歌剧中，例如瓦格纳的歌剧常有代表主人公命运的主导动机，也称作命运主题。

法国作曲家比才的歌剧《卡门》，这是一部悲剧，剧中女主角卡门在难以克服的矛盾中最后悲惨地死去。配合她的悲剧命运，有一个代表卡门的命运主题，在剧中多处重要场面出现。下面是歌剧序曲中第一次出现的"命运主题"：

例 2205

1＝F $\frac{3}{4}$



在歌剧结尾处，伴随着卡门惨死的场面，命运主题又以激动人心的悲剧性写法出现，使听众心灵受到强烈的震动。

第二，从侧面写命运，通过人们在命运威胁面前所作出的反应，在主要表现人们与命运搏斗的精神状态的同时，间接地使人感到命运形象的存在。犹如有时舞台上没有敌人，但通过独舞演员的各种拚搏动作，使人感觉敌人就在他身旁一样。

以柴科夫斯基的《第六交响曲》第一乐章为例，这一乐章并没有特定的命运主题，但是到处都可以间接地感受到命运形象的阴影存在；阴郁的序奏使人感到命运的黯淡，激动的主部使人感到命运的威胁，紧张的展开部使人感到在命运的摧残面前，人们在反抗、斗争、挣扎和绝望地呼嚎。就象肖斯塔科维奇所说，《悲怆交响曲》"起着主导作用的，不是自暴自弃的思想，而是斗争和克服悲惨命运的乐思。"

第三，既不是正面写凶暴的命运，也不是侧面写人对命运的反应，主要描绘命运给人们带来的灾难，刻划命运造成的悲剧性气氛。

例如匈牙利作曲家萨博的《牧鹅少年马季》组曲。这是根据同名电影的配音音乐改编的组曲，是萨博的代表作。其第二乐章标题是："鞭打，农奴的命运"。乐曲开始时，英国管独奏的民歌风格

旋律在小提琴颤音的伴奏背景上缓慢展开，好象叙述着生活在水深火热之中的农奴的痛苦、农奴的灾难。而这些就是社会赐给农奴的命运。

提起写“命运”的音乐作品，人们都会不约而同地首先想到贝多芬的第五交响曲。的确，这是写命运的作品中最著名的一首，也是思想性、艺术性最高的一首。

这样的交响乐作品，用三言两语是很难阐释它的丰富内容的。还是让我们用前面所讲分析主题和主题发展的方法，认识这部作品中“命运形象”的特征。

先了解主部主题和它的特征。

主部主题就是著名的“命运主题，是这部交响曲开门见山奏出的四个音 0 3 3 3 | 1̇ – |，它的特征，从节奏看，是前面三个弱拍音解决到最后一个强拍音：0 X X X | X – ；从音调看，前面三个同音反复，下行到另一个音，如：

0 3 3 3 | 1 4 4 4 | 3 1̇ 1̇ 1̇ | 6 0。

由弱到强、体现力度增长的节奏，结合坚定有力的下行音调，加上全部弦乐器“夺门而出”的 *ff* 全奏，使这命运主题显得分外威严，犹如斩钉截铁的命令，具有不可抗拒的力量。

这部交响曲本来没有标题。传说贝多芬的学生辛德勒有一次问起这部交响曲的内容，贝多芬就在琴上弹了这几个音，并说：“这是命运之神在敲门。”于是这几个音就被人称为“命运主题”，而这部作品也称为“命运交响曲”。

这命运主题在整个交响曲中具有极为重要的作用，它几乎贯穿在所有四个乐章中。第一乐章全由这四个音的命运主题发展而成，材料精练得惊人，可说是交响曲中绝无仅有的例子。在后面三个乐章中它也时隐时现，并且不断地深入发展。

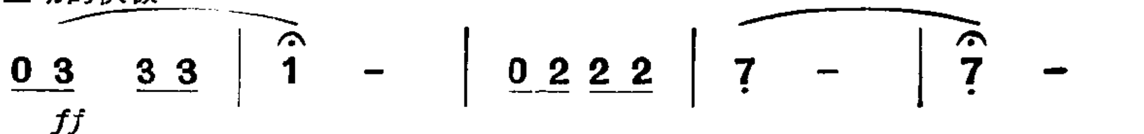
在第一乐章呈示部中，命运主题已经得到激烈的发展，以各种不同的面貌出现。下面，我们在呈示部的谱例上方用括号和数字

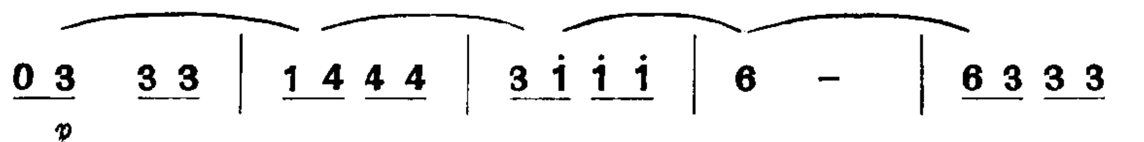
注明几种主要的变化形式，并说明其特征：

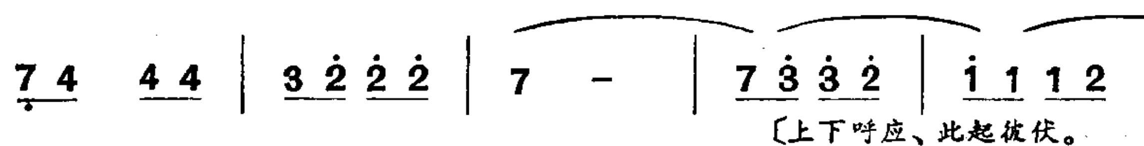
例 2206

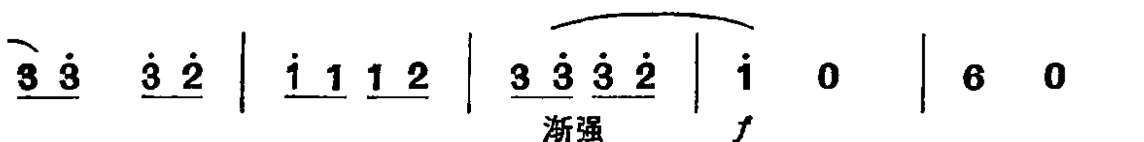
$1={}^{\flat}E\ \frac{2}{4}$

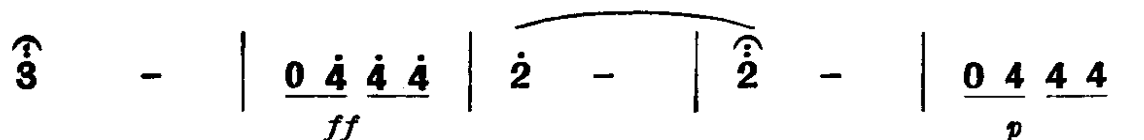
生动的快板



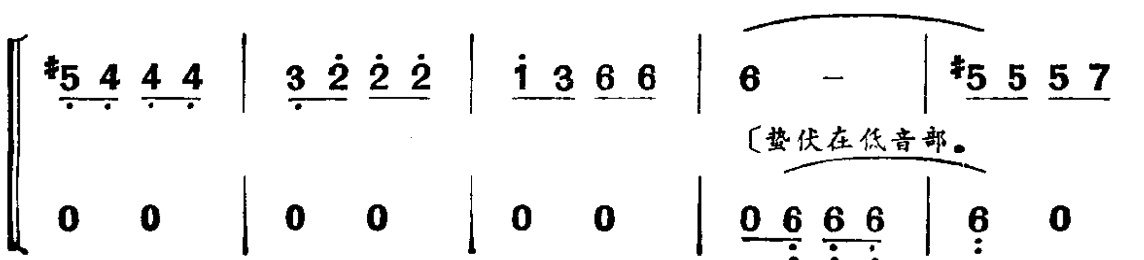


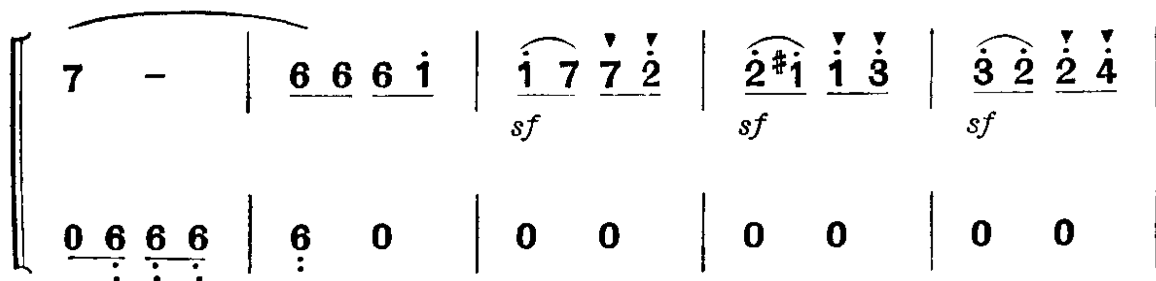


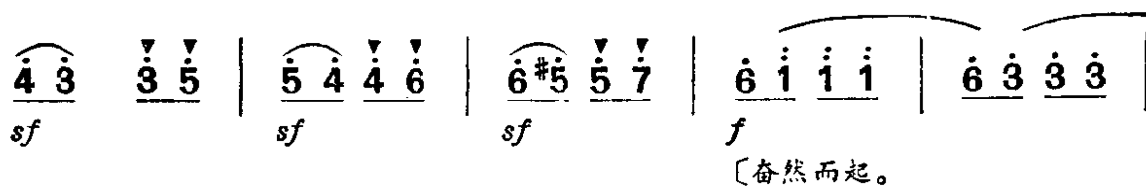




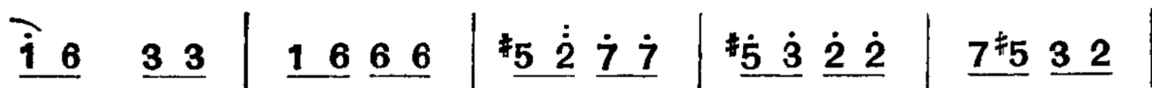


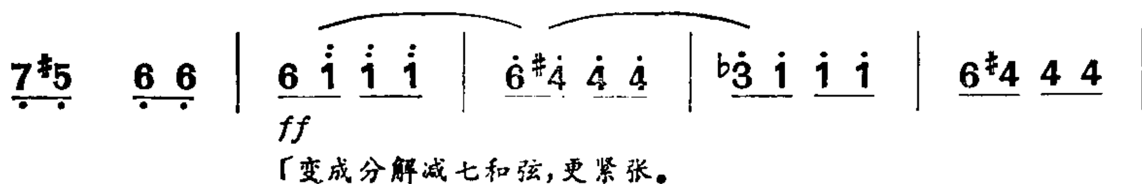




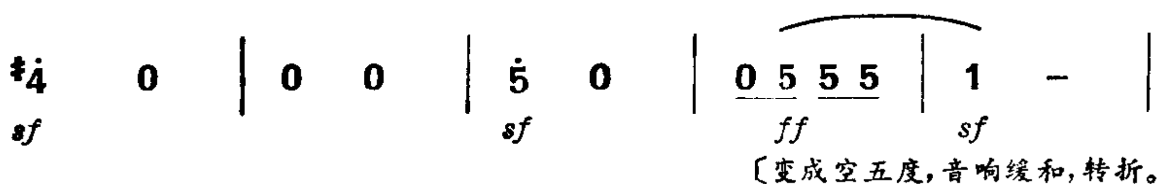


〔奋然而起。

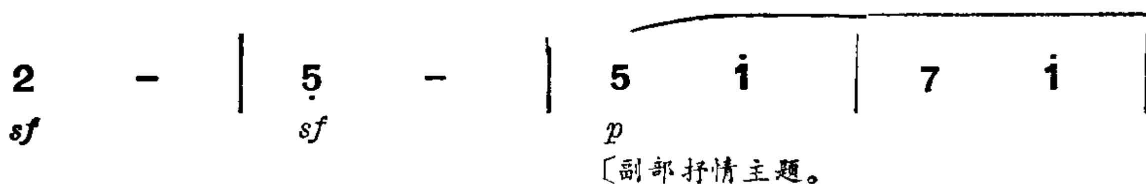




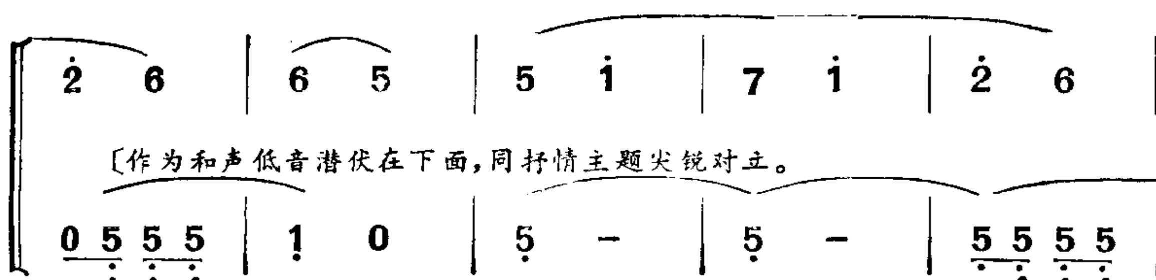
〔变成分解减七和弦，更紧张。



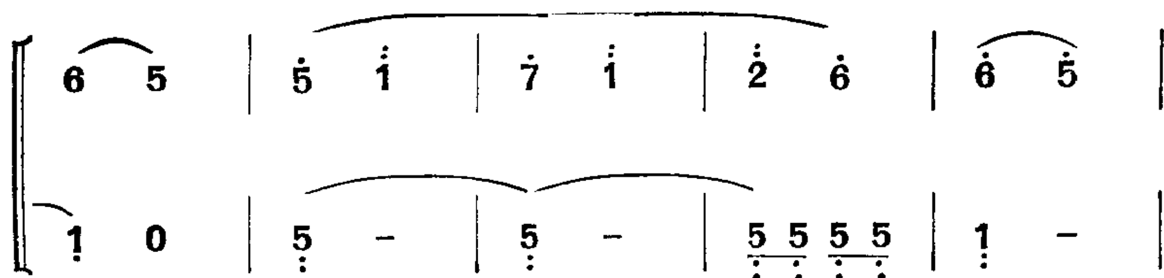
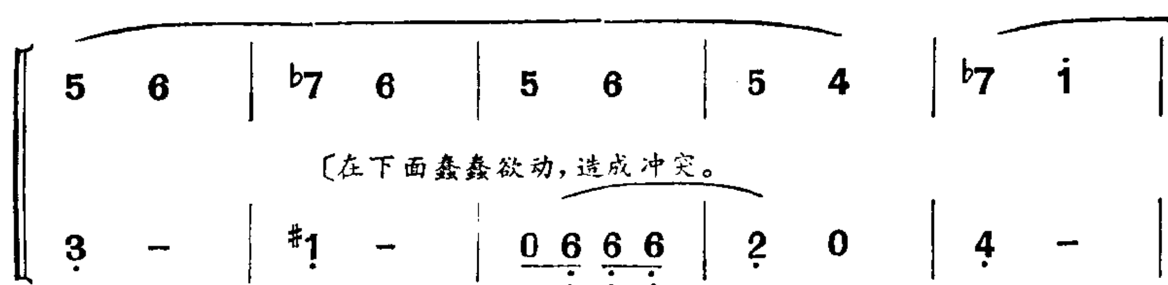
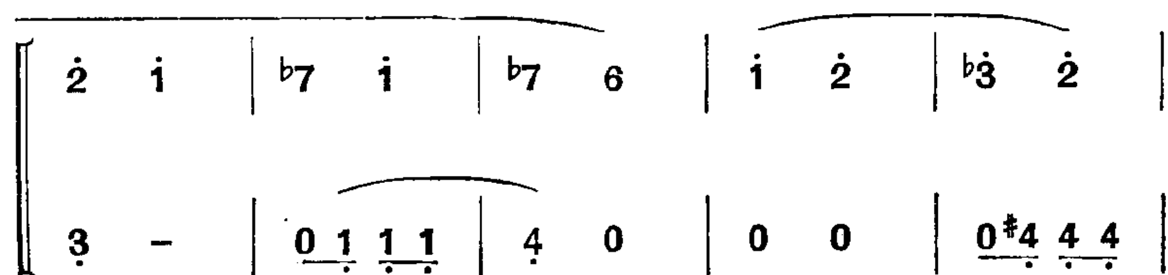
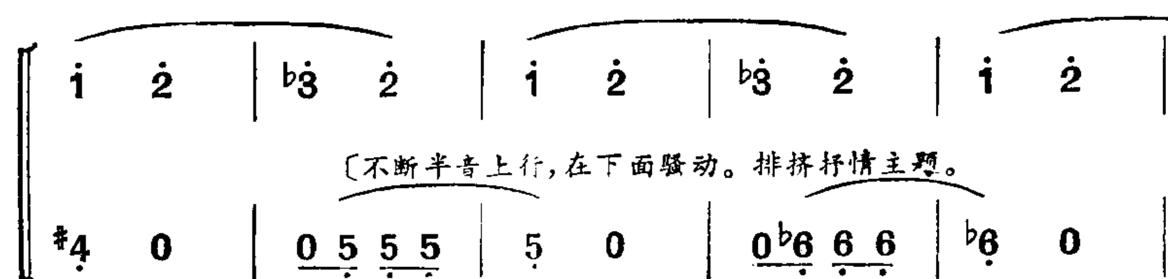
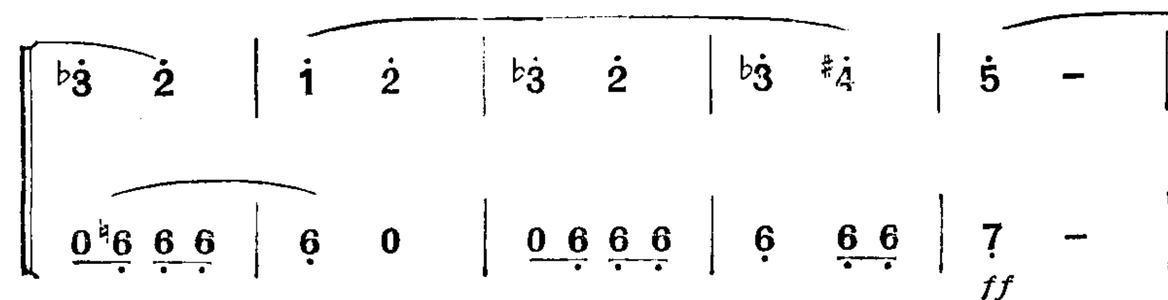
〔变成空五度，音响缓和，转折。

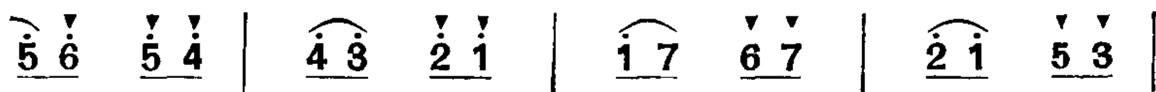


〔副部抒情主题。

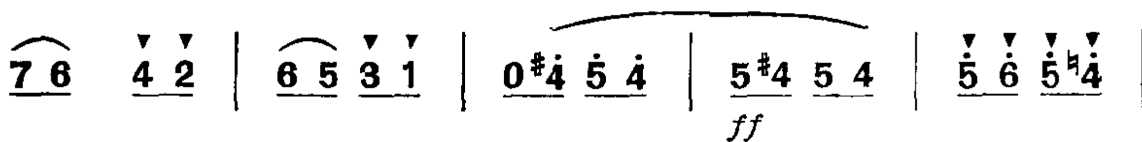


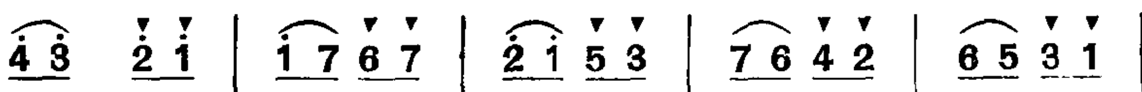
〔作为和声低音潜伏在下面，同抒情主题尖锐对立。

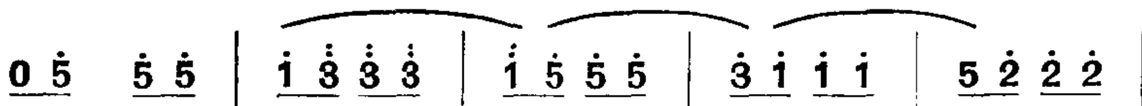


〔在下面蠢蠢欲动，造成冲突。


〔不断半音上行，在下面骚动。排挤抒情主题。

ff



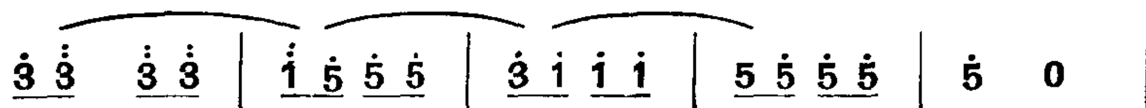
〔终于把抒情主题挤走。



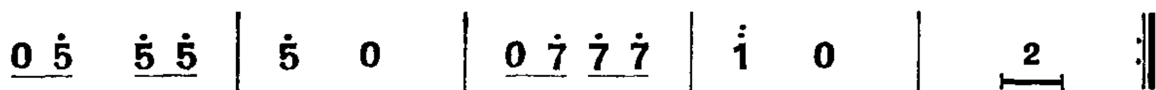




〔命运主题得到肯定，以排山倒海之势蜂拥而来，具有气吞山河



般的英雄气概。



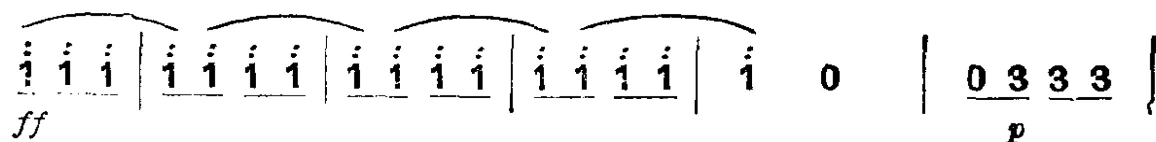
呈示部通过两种形象的对比、冲突，揭示了命运和幸福，现实和理想之间的矛盾，并在发展中肯定斗争的形象。这就是《命运交响曲》戏剧性、交响性的基本特征。

呈示部以后，命运主题在展开部中继续用各种变形在更大的范围内进行展开，并在再现部中得到再一次的肯定。

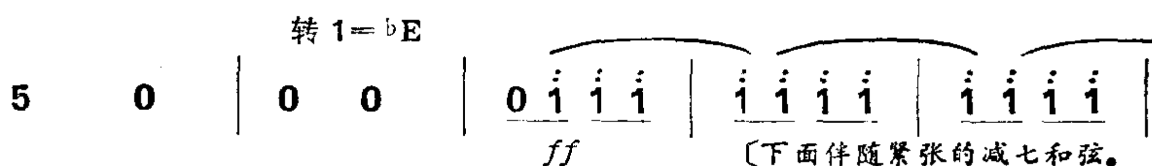
发展到尾声时，命运主题伴随着浓重的和弦，强有力地连续反复出现。紧接着，原先是 0 3 3 3 | 1 的命运主题以 0 3 3 3 | 5 的形式，变为上行的疑问音调，仿佛是对前途的探询，回答它的又是一连串命运主题强有力的反复：

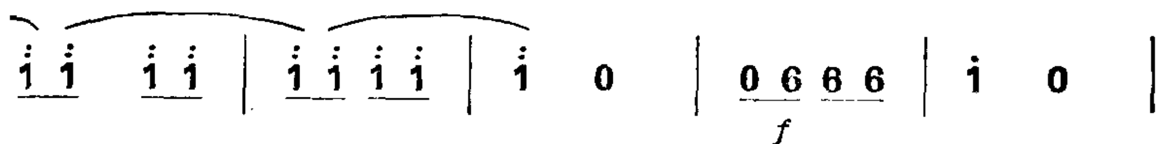
例 2207

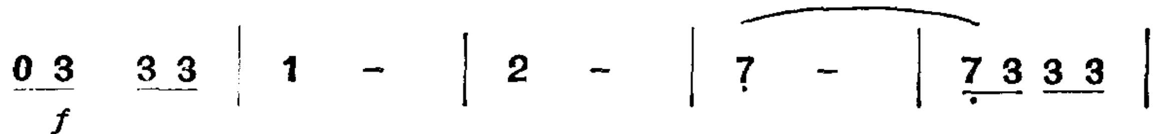
1＝♭D $\frac{2}{4}$

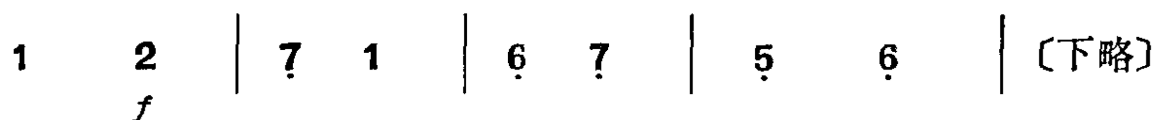


〔下面伴随浓重的和弦反复。









面对命运，必须斗争，这里出现了前面各个主题的材料，但它们都已经染上了斗争色彩，在命运主题的基础上统一起来。

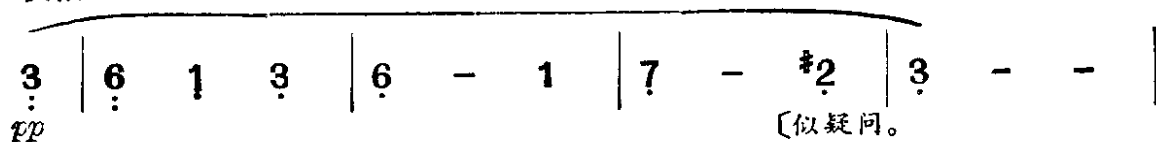
第二乐章是行板，它通过哲学性的思考，巩固斗争的意志，坚定胜利的信心。在意志紧张的片刻我们能感受到命运主题的节奏型：0XXX XXXX | 0XXX XXXX | 在低音部反复出现，似乎是一种潜在的威胁性力量。

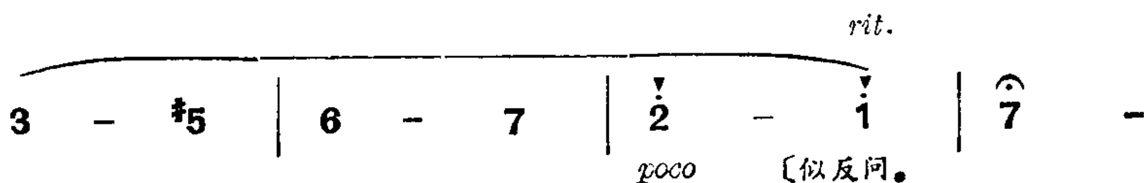
第三乐章是一首戏剧性的谐谑曲。斗争在继续发展，人们的疑虑和不安在增长。乐曲开始时充满了疑问性的音调：

例 2208

$1={}^{\flat}\mathrm{E}\ \frac{3}{4}$

快板

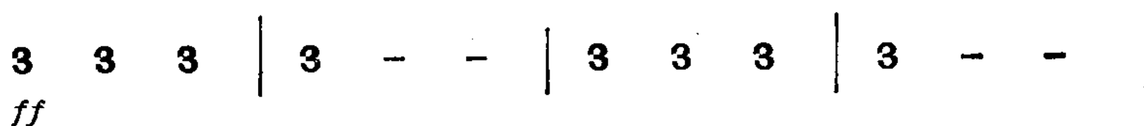




回答它的是什么呢?

例 2209

$1={}^{\flat}\mathrm{E}\ \frac{3}{4}$







这又是凶暴的命运主题,它还在威胁着美好的前途,使人忧心忡忡。

在进一步的发展中,在命运主题的影响下,犹疑的音调逐渐活跃起来,变得铿锵有力:

例 2210

1＝^{b}E $\frac{3}{4}$

| 3 － #5 | 6 － i̇ | 3̇ － 2̇ | i̇ 0 0 |

| 3̇ 3̇ 3̇ | 3̇ 0 0 | 3 3 3 | 3 0 0 |

6 － i̇ | 2̇ － 3̇ | 4̇ － 3̇ | 3̇ － 2̇ |

f ＞ *p*

4̇ － 3̇ | 3̇ 2̇ 2̇ | 2̇ 2̇ 3̇ |

2̇1̇ 76 6 | 6#5 67 7 | 76 71̇ 2̇ |

2̇ 2̇ 3̇ | 2̇1̇ 76 6 | 6#5 67 7 | 〔下略〕

它说明人的意志在不断成长并变得更为坚强。上面是这一乐章复三部曲式的第一部分。下面中间部分是民间舞曲的场面，表现了群众对黑暗势力的蔑视，其中命运主题在保留 0 X X X | X 节奏型的情况下，变成为：0 2̇ 3̇#4̇ | 5̇ 0 2̇ 3̇#4̇ | 5̇ 0 2̇ 3̇#4̇ | 5̇，似乎已是一种胜利的呼声。在第三部分再现部中，命运主题不再那样凶暴，好象已经失去威力，比较驯服：

例 2211

1＝^{b}E $\frac{3}{4}$

3̇ 3̇ 3̇ | 3̇ 0 0 | 3̇ 3̇ 3̇ | 3̇ 0 0 |

pp

3 3 3 | 3 0 0 | 5 4 3 |

2 0 0 | 6 6 6 | 6 0 0 |

在这一乐章结尾处，命运主题已经变成低音的同音反复：

6 6 6 | 6 0 0 | 6 6 6 | 6 0 0 |

pp

它只是和声低音的重复，声音仅仅隐约可闻。这段音乐酝酿着事物的急剧变化，黑暗即将过去，光明就要到来。

听！云开雾散，太阳出来了！贝多芬在交响乐套曲的处理上作了大胆革新，将第三乐章第四乐章紧密相接、一气呵成。现在已是第四乐章主部的开始，这里人声鼎沸、红旗招展，呈现千百万群众欢聚广场同庆胜利的壮丽图景：

例 2212

1=C $\frac{4}{4}$

庄重的快板

1 - 3 - | 5 - - 4 | 3 0 2 0 1 0 2 0 |

ff

1 - - 1·1 | 2 - - 2·2 | 3 - 3 1 2 3 |

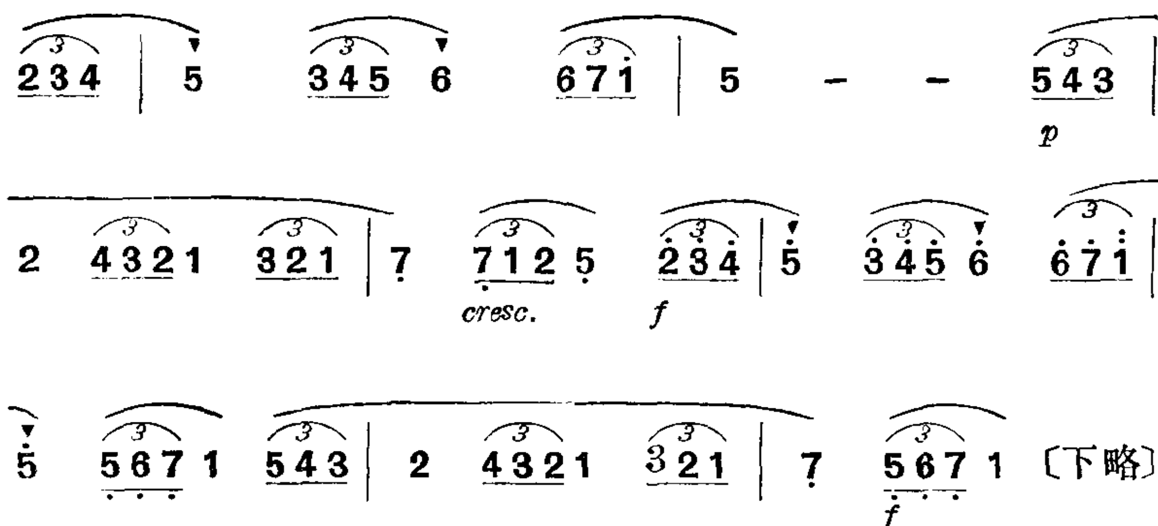
4 3 4 5 6 5 6 7 | 1 - 1 1 2 3 |

4 3 4 5 6 5 6 7 | 1 〔下略〕

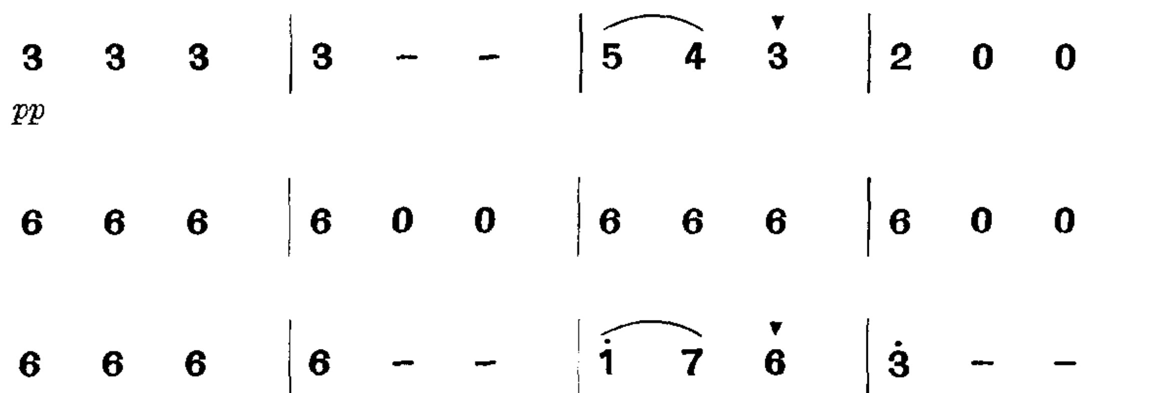
副部是欢快的舞蹈场面，这里命运主题已经和舞曲溶合在一起，变得面目全非，但是节奏型 X X X | X 不断反复，得到强调：

例 2213

1=G $\frac{4}{4}$



当然，人们在高兴的时刻，千万不要忘记胜利来之不易。这里又听到很轻的命运主题：

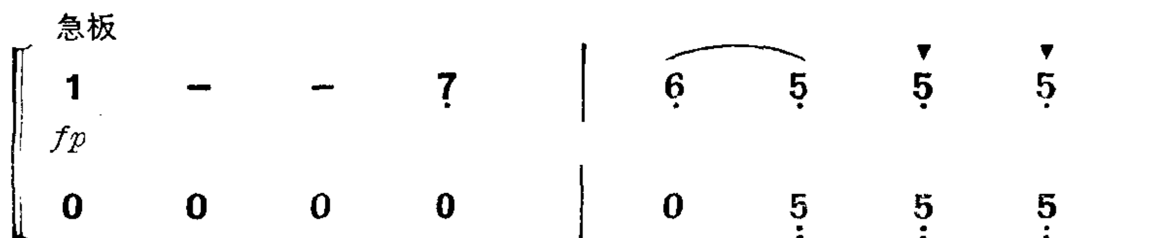


这是对过去斗争道路的回忆。

在尾声全民欢庆胜利的欢乐场面中：

例 2214

1=C $\frac{2}{2}$



1 - - 7 | 6 5 5 5 | 3 - - 2 |
fp　　　　　　　　　　fp
1 0 0 0 | 0 5 5 5 | 1 0 0 0 |

1 7 7 7 | 3 - - 2 | 1 7 7 7 |
　　　　　fp
0 5 5 5 | 1 0 0 0 | 0 5 5 5 |

命运主题已变成强有力的属音到主音的进行：5 5 5 | 1，转化为一种振臂高呼、欢庆胜利的音调了。

贝多芬的命运交响曲就是这样体现了通过斗争取得胜利、冲破黑暗走向光明的主题思想。

革命导师恩格斯在听过命运交响曲以后，曾写信给妹妹说："昨天晚上所听到的是多么好的一部交响曲啊！要是你还没有听过这部壮丽的作品的话，那么你一生可以说是什么也没有听过。"

命运交响曲不但是音乐会上演出最多的作品之一，也是同类作品中影响最深远的一部，它的命运主题已经成为音乐中特定的"语汇"，就象成语一样被引用在其他作品中。

在贝多芬自己的作品中就有这类用法。他的《热情奏鸣曲》第一乐章主部主题中在低音部分出现了 444（三连音）| 3 的音调，使人们立刻想到命运主题 0 3 3 3 | 1。不过，这里音区更低、音程更窄，只有小二度，给人的感觉更为凶险不祥。借助这个"命运主题"的使用，给我们理解这首作品提供了一把钥匙。

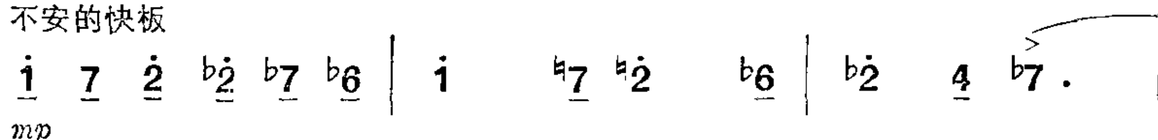
在舞剧《吉赛尔》中，也有这种用法。这部舞剧是一出悲剧，为了揭示男主人公阿尔贝特的悲剧性命运，作曲家阿尔道夫·亚当有意地引用了贝多芬的命运主题，作为特定人物的主导动机，深化了人物性格的刻画，并使音乐形象更为鲜明易懂。

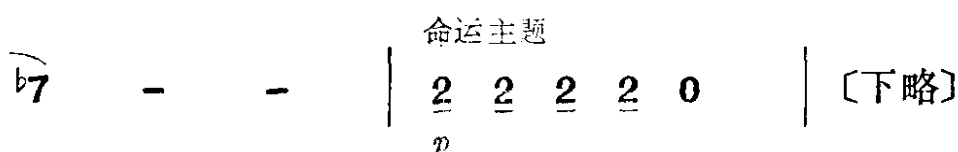
命运主题如用在非标题音乐作品中，可以成为一种有效的标

题性手法，帮助听众理解作曲家的用意。例如普罗科菲耶夫获得斯大林奖金的第七钢琴奏鸣曲。这首笼罩着战争年代森严气氛的、深刻不安的作品，在第一乐章惊恐不安的音乐中，时时可以听到类似贝多芬命运主题的敲击性音型 XXX | X 不断出现，人们感到命运主题仿佛是战争这个凶神恶煞在疯狂地破坏人们的幸福和安宁：

例 2215

1=C $\frac{6}{8}$





更有甚者，拉赫玛尼诺夫有一首声乐浪漫曲，干脆标题就称作《命运》，并且还有个副标题《献给贝多芬的第五交响曲》，全曲从头至尾贯穿着贝多芬第五交响曲的命运主题。下面是歌曲的开始部分：

例 2216

ff

День че-лый дождье-го кро-пит. по ве-че-рам ласка-ет

marcato

marcato

вью-га, а ночь-ю, сго-ря дасис-пу-га, судь-басквозьсоне-мусту-

ff dim. pp

un poco meno mosso

f

чит: стук,стук,стук!

f

这里虽然不停地引用贝多芬的命运主题，甚至歌词中还有“呯、呯、呯的敲门声”，但是由于时代的不同，世界观的局限，个性的差异，特别是当时拉赫玛尼诺夫第一交响曲演出遭到失败，情绪极为沮丧，因而反映在这部作品中，这里的命运形象同贝多芬的有明显的差别。在贝多芬的作品中，是人的意志战胜命运；而拉赫玛尼诺夫恰恰相反，在他的作品中，人遭到命运肆无忌惮的摧残，被命运压得喘不过气来，流露的几乎是一种绝望的情绪。

可见，同样写命运，甚至用同样的命运主题，音乐形象的塑造还是差别很大的。

音乐中写命运，常同社会现状有密切联系，社会矛盾越尖锐，音乐中的命运形象就更严峻。

例如柴科夫斯基，在他的创作中，命运是经常出现的一个课题，他不但写过交响诗《命运》，还有杰出的第四、第五交响曲和其

它许多涉及命运的作品。但是贝多芬所处的年代，是资产阶级革命蓬勃发展的年代，柴科夫斯基所处的却是亚历山大二世、三世黑暗的反动统治年代，时代的不同，加上个人遭遇、创作个性的不同，他写的命运，同贝多芬写的显然不同。在贝多芬的作品中，命运只是一种概念，一种反动力量的象征。但是柴科夫斯基却不是这样，他所写的命运，是摆在人们面前一种实实在在的威胁，是一种可怕的现实力量。

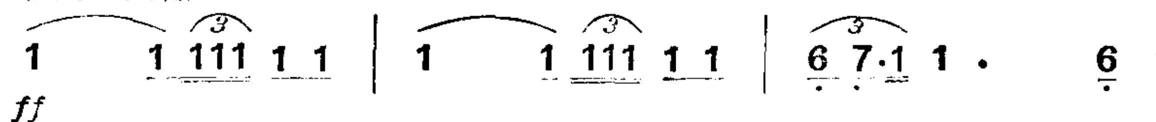
如他的第四交响曲的命运主题：

例 2217

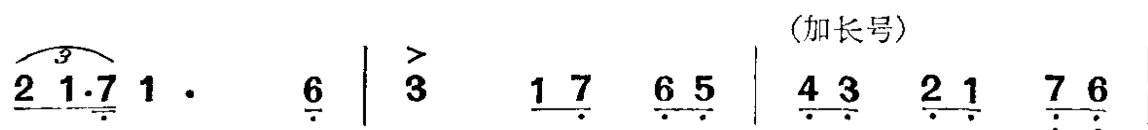
1＝♭A $\frac{3}{4}$

行板

（圆号和大管）



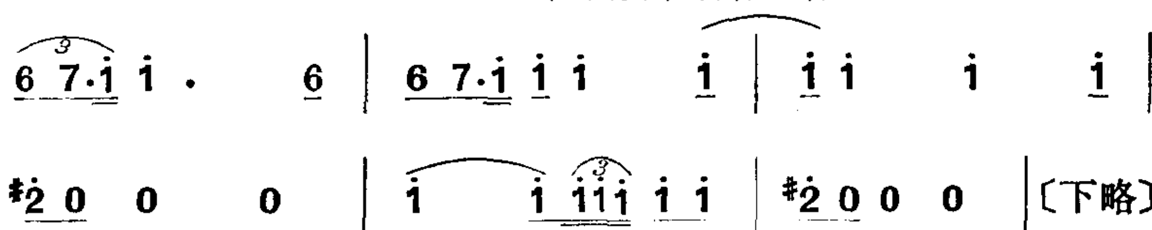
（加长号）



（铜管及木管）



（加大提琴，低音提琴）



这主题开始处，音调很简单，只是同音反复，但节奏对比很强烈。对这个主题作者曾介绍：“这就是命运，就是那致命的力量，它阻止我们为幸福而作的奋斗获得成功。”与贝多芬相比，这里的“命运”显得更加严峻、险恶，它不时地发出致命的打击。

这个主题表现命运形象也是由联想造成的。因为我们听到这

种铜管乐器吹出的军号声，就会联想到一种威严的命令，感到一种不容分说的强迫力量，从而形成严峻的命运的观念。

在音乐中，不但命运主题的写法不同，就是对命运的反应，柴科夫斯基和贝多芬也显然不同。

对贝多芬来说，命运象一副重担压在身上，但他毫不犹豫地同它进行坚决的斗争。贝多芬曾大声疾呼，我要斗争，命运它休想掐住我的喉咙，因而他的命运交响曲中充满不屈不挠的斗争精神。可是对柴科夫斯基来说，命运却象一座大山压在身上，它令人窒息，使人无可奈何，只能挣扎、悲叹、犹疑、徘徊。个人无法战胜它，只能到人民群众中去寻找力量。他的第四交响曲开始处，在上述命运主题两次无情的打击下，黑管和大管吹出哀伤的音调，发出了痛苦的哀鸣和凄楚的悲叹：

例 2218

1＝♭A 3/4

1 1 111 1 1 | 3 － 1 | 3 － 1 |
mf p

6 7 7·1 | 1 － 6 | 4 － 3 |
rit. pp

0 4 · 3 | 4 － 3 | 0 4 3 0 ‖

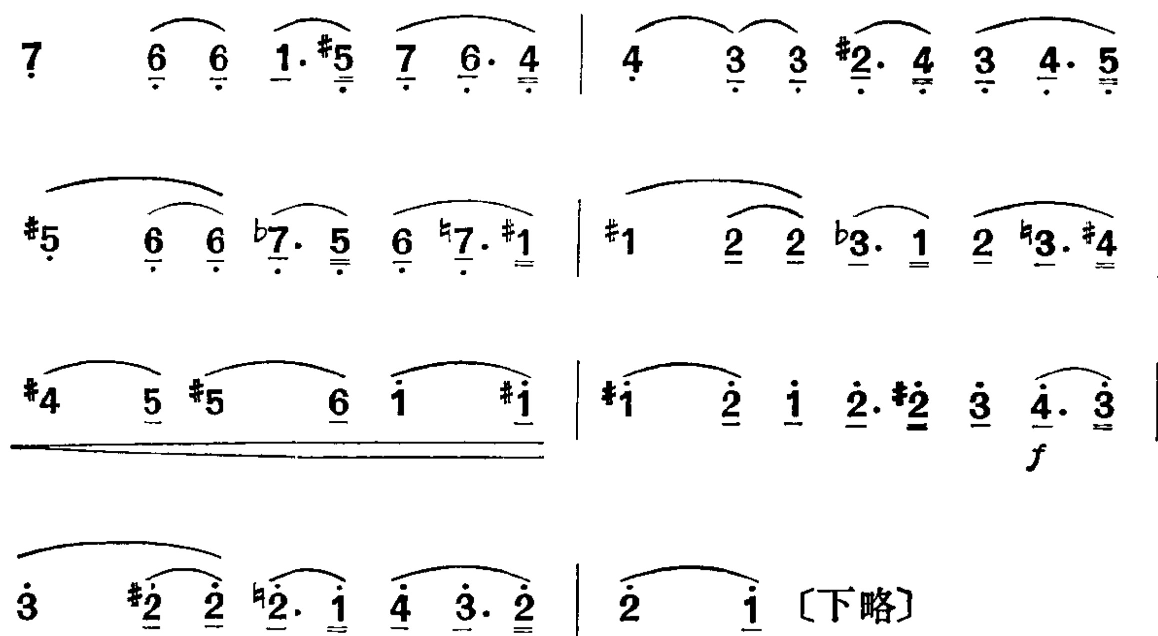
命运给人带来的忧伤也渗透在随即出现的主部主题中，这主题充满了叹息性的二度下行音调：

例 2219

1＝♭A 9/8

有表情的中板

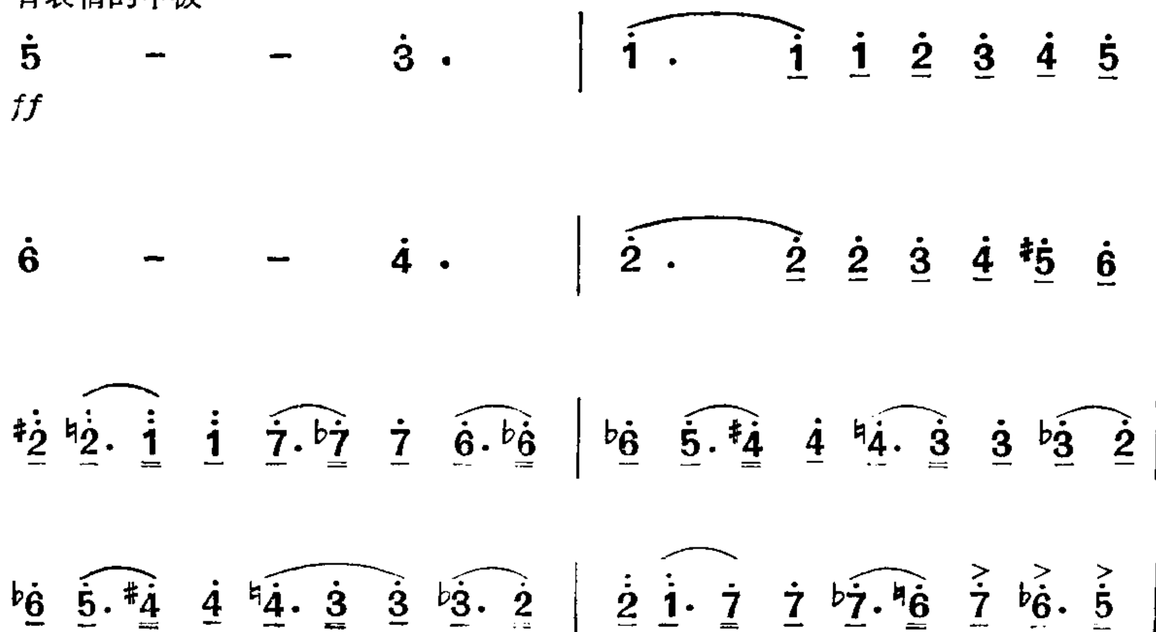
4· 3 | 3 ♯2 2 ♮2· 1 4 3· 2 | 2 1 1 7· 1 7 2· 1 |
p



作者对这个主题的说明是："人们只好顺从着，并自白地忧伤着。"但是命运是不饶人的，主部第二句中弦乐又响起了沉重的命运主题的节奏：XXXXX X 它好象是一种无法摆脱的压力。

为了摆脱命运的桎梏，在副部中作者力图"抛开现实、沉浸在梦幻中"，并在后面演化为充满热切期望的音乐：

例 2220



5 5·6 6 7·1 1 2·3 | 3 4·5 5 1 2 3 4 5 |

6 – – 4· | 2· 2 2 3 4 #5 6 | 2 〔下略〕

这里作者的说明是："多么奇妙；梦幻渐渐包围了整个灵魂，一切忧郁和凄凉都已忘掉，这就是它，这就是它，幸福终于来到！"

幸福真的来了吗？听！小号又吹出了：

1 1 111 1 1 | 1 1 111 1 1 | 67·1 1 · 6 | 67·1 1 · 6 |

无情的命运主题又闯进来，它惊醒了人们，原来，幸福只是一场美梦。

命运就是这样时时刻刻威胁着人们的幸福，这是个人无法克服的命运，它迫使作曲家到人民中间去寻找力量。第四乐章的开始：

例 2221

1＝F $\frac{4}{4}$

火热的快板

1 – 7· 6 | 5356 7654 3134 5432 |

ff

3217 1765 6543 2 5 | 1 0

急风暴雨般上下翻腾的音阶进行，描绘了民间节日的欢腾气氛。

"如果在自己身上找不到欢乐的理由，就看看别人吧！到民间去……啊！他们多么欢乐，多么幸福。"这里出现了俄罗斯民歌《田野里一棵小白桦树》的曲调：

例 2222

1=C $\frac{4}{4}$

3̇3̇ 3̇3̇ 2̇ 1̇1̇ | 7 6(71̇2̇ 3̇2̇1̇7 6#5#43) |

7· 1̇ 2̇2̇ 1̇1̇ | 7 6(71̇2̇ 3̇2̇1̇7 6#5#43) |

但是纠缠不休的命运主题再度光临，想使你无法忘却。

远处又传来了欢欣鼓舞的音乐，并且力度不断增强。在个人的意识里，人民的力量终于战胜命运的威胁。作者说：“埋怨自己吧！别说世界全是悲哀，热烈的欢乐也是有的，为别人的欢乐而感到愉快，还是可以活下去的。”

这部作品说明，虽然柴科夫斯基也相信命运最终可以被战胜，但是比之贝多芬，却经过了一条曲折复杂的道路。

这部作品自一八七八年问世以来，经久不衰地受到各国听众的热烈欢迎。这也说明，这部交响曲虽然是作者没有公开发表标题内容的非标题音乐，但是非标题音乐也是社会生活的反映，也都有特定的内容，只要形象鲜明，也同样能为广大听众所理解。

有的听众常问：既然标题音乐、非标题音乐都有一定的内容，那为什么不把所有的乐曲都标明内容，一是一，二是二，说个一清二楚，让听众容易理解不更好吗？有的甚至质问：为什么有的作曲家搞“保密”，写非标题音乐不把内容告诉听众？人家谁知道你葫芦里卖什么药，这不是让人猜哑谜，故意为难听众吗？

看来，这些听众并不理解作曲家的苦衷。

要知道，如果真象上面所说，音乐所表达的内容可以用语言来代替，一是一，二是二，倒也好了。问题恰恰在于音乐所叙述的内容，它所表达的感情是无法用语言代替的。譬如说，很多人在十年浩劫期间都有一段辛酸的遭遇，这样的同志当他听到“四人帮”垮台的时候，该是什么感情呢？可能有人会抢着回答：“是高兴。”可

是，请问，这“高兴”二字能代替当时人们的感情吗？如果设身处地体验一下，可以想象，当时人们也会想到这十年所遭受的苦难，高兴之余，也挺难受；又想到这十年中许多同志不怕“四人帮”的淫威，经过艰苦卓绝的斗争，终于赢来胜利，又很激动；也会想到从此国家有了希望，人民前途光明，因而感到很幸福，并且还感到……，总之，当时感情很复杂，千情万绪，甜酸苦辣什么都有，这些都是很难用语言说清楚的。

如果这人是作曲家，他把当时的感情都灌注到作品中去了，他能用一、二个字说明乐曲中所表达的内容吗？懂得这一点，人们就不难理解为什么有些作曲家创作时有具体想法，甚至有文字提要，但发表时却作为非标题音乐，不用任何文字说明，只剩一个诸如第四交响曲、第二奏鸣曲之类的通称曲名了。

当然，这还只是出于作曲家如何披露创作意图的考虑，另一方面，如果为听众着想，某些情况下，作曲家也不必要把创作意图在标题中和盘托出。“明确就是限制”这条认识论原理不仅适用于科学，也适用于音乐和其他艺术。歌德说：“一般地说，我们都不应把画家的笔墨或诗人的语言看得太死、太狭窄。一件艺术作品是由自由大胆的精神创造出来的，我们也就应尽可能地用自由大胆的精神去观察和欣赏。”有具体图形的绘画和有文字概念的诗歌尚且如此，比较抽象的音乐更不应把内容和形象说得“太死、太狭窄”，它更应该给听众提供广阔的想象天地。

可能正是这个原因，柴科夫斯基曾说：“不用标题来写作要愉快十倍。”他的许多感人肺腑的作品，大多是非标题音乐。他主张音乐创作“是一种抒情的过程，是灵魂在音乐上的一种自白。”他所写的命运也在“一种抒情的过程”中深深震撼着人们的心弦。

这里让我们来欣赏他的第五交响曲第二乐章，这是交响曲文献中最杰出的抒情乐章之一，它抒发了人们在同命运作斗争时的种种内心体验，感情非常真挚。在生活中经历过苦难的人欣赏它更能倍感亲切，百感交集。

这部作品也有一个命运主题，以不同面貌贯穿在所有四个乐

章中。这主题的原型是这样的：

例 2223

1＝G $\frac{4}{4}$

行板 ♩=50

1 · 11 2 · 17 | 1 6 – – | 3 · 33 4 · 32 |
p piu f

3 1 – 6 | 5 4 3 2 | 1 – 0 6 |
mf p mf

5 4 3 2 | 1 – 1 0 0 | 2 – 2 0 0 |
p p

3 – 3 0 0 | 〔下略〕

这里的命运同第四交响曲的命运又不同，不是威严、凶暴、张牙舞爪的形象，它很忧郁、黯淡、充满叹息和呻吟，象送葬进行曲一样，心情沉重、步履艰难。

第一乐章，命运主题出现在序奏中，即上面的谱例。第二乐章，它又以不同的面貌出现两次，残酷地冲击着人们对光明的憧憬和幸福的渴望。

这一乐章由复三部曲式构成，三个部分分别用 A B A_1 代表，可用图式揭示如下：

- 序奏(1–8)
- A (9–61)
  - 呈示
    - 主部 a （D大调）叹息主题
    - 副部 b （♯F 大调）“一线光明”主题
  - 再现
    - 主部 a_1
    - 副部 b_1
- B (67–98)
  - 插部　一系列模进、转调的乐句期待、渴望的情绪不断增长

连 接 部 "命运"主题闯入
(99–107) 发展中的高潮

A₁ (108–170) { 主部 a_2 a_3
副部 b_2 "命运"第二次闯入结束处的高潮

尾声 (171–184)

这一乐章有两个主题必须充分注意，一个是充满叹息性音调的 a: 1 7 6 | 1 · 7 – – 5 6 7 | 2 · 1 – –

另一个是作者称为"一线光明"的b:

i · 3 6 5 – – | i · 3 6 5 – – |。

为了便于了解全貌，下面附录这一乐章的全部主旋律乐谱，并在乐谱上方附加乐曲的文字介绍。当然，这种介绍，只是个人所见，仅供参考。这类非标题音乐，听众尽可自己如歌德所说"用自由大胆的精神去观察和欣赏"。

例 2224

1=D 12/8

如歌的行板 ♩.=54
(弦乐)

1 – – 2 – – | 3 – – 4 – – |
p

〔开始是八小节笼罩着阴暗忧郁气氛的序奏，从平行小调开始，向平行大调过渡，造成

3 – – 2 – – | 1 – – 2 – – |

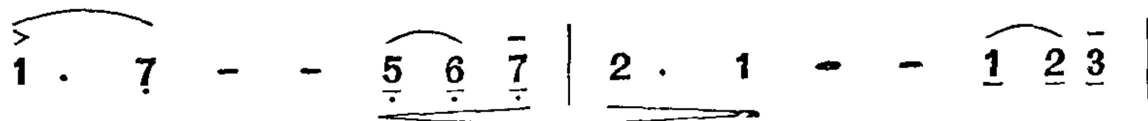
由暗而明的效果。

3 – – 4 – – | 5 – – 6 – – |

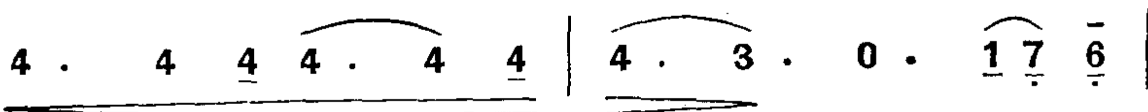
(圆号)

5 – – 5 – – | 5 – – 5 · 1 7 6 |
pp

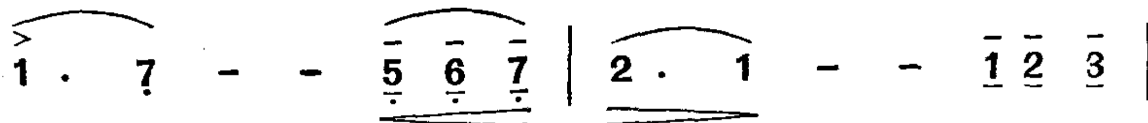
很有表情地

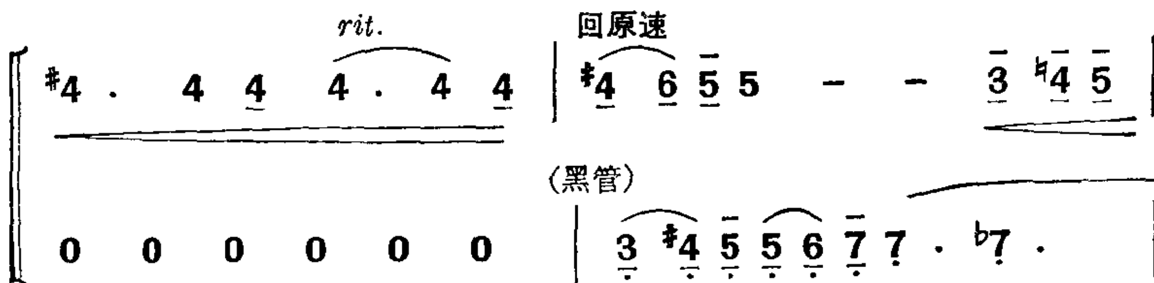


〔主部a，充满叹息性的音调，具有诚挚的抒情气息。

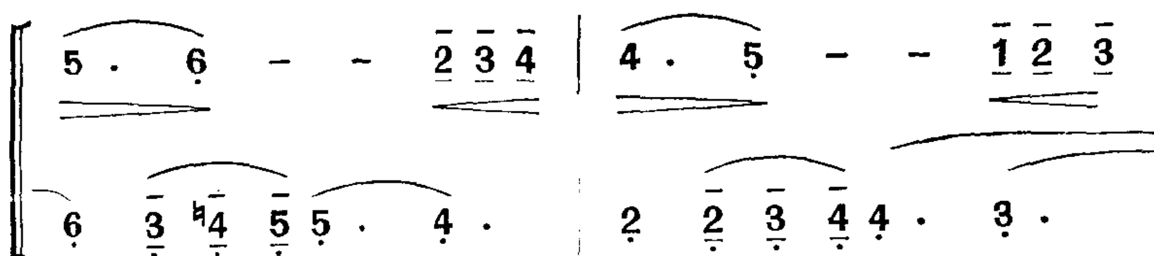


有生气地

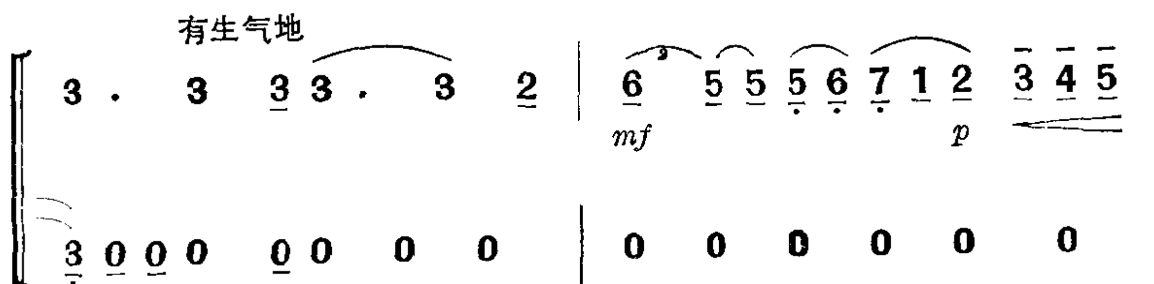


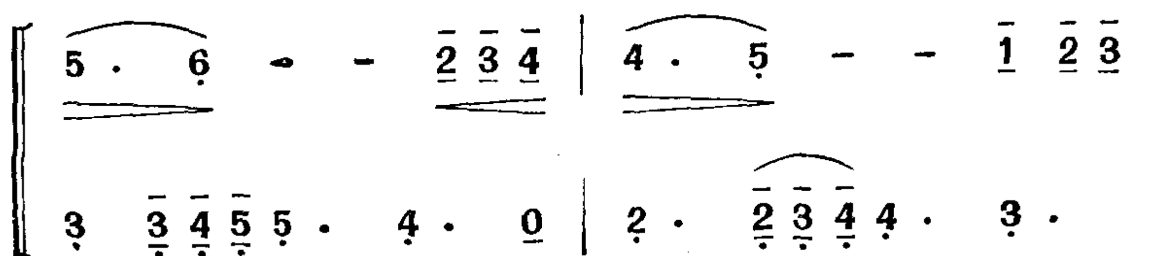


〔这里两个声部此起彼伏，犹如两个好友劫后



重逢，在互相抚慰，诉说衷肠。

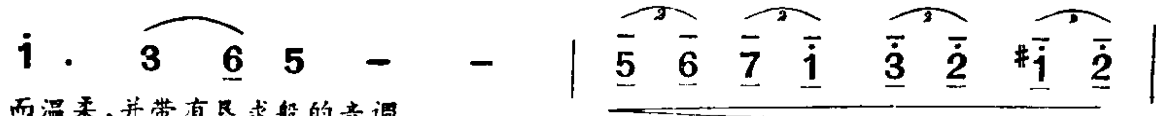




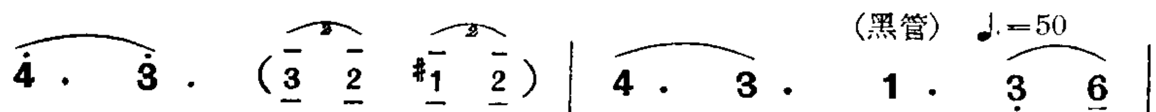
转 1＝♯F ♩＝60
(双簧管)

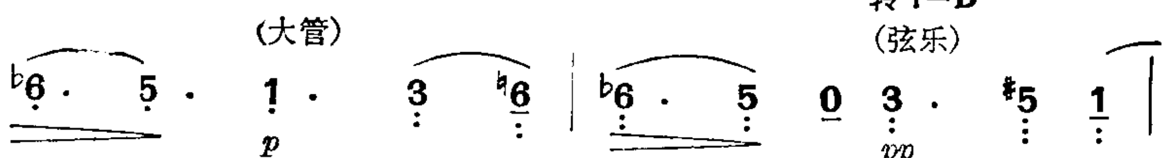


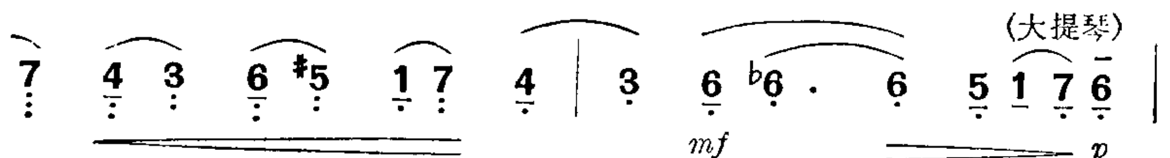
〔副部主部，作者称为“一线光明”，它明朗



而温柔，并带有恳求般的音调。

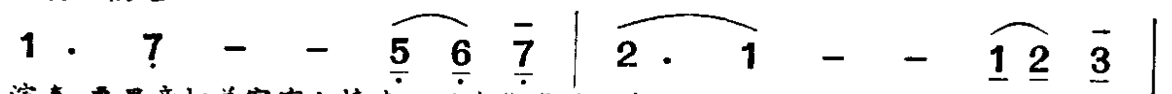






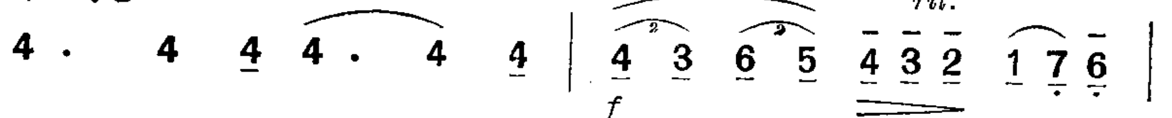
〔这里主部改用弦乐

很有表情地

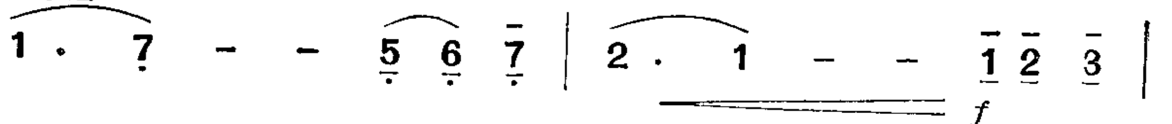


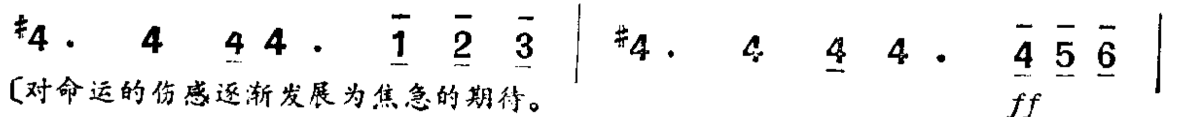
演奏，更显亲切并富有人情味。既有伤感的叹息，又有温柔的抚慰。

有生气地



回原速





〔对命运的伤感逐渐发展为焦急的期待。

rit.

回原速

p

(小提琴)

有生气地

cresc.

又是"一线光明"的主题，这音乐多么真切感人，它倾吐着人类最诚挚的感情，触动着每一个听众的心弦。

f

有生气地

p

cresc.

f

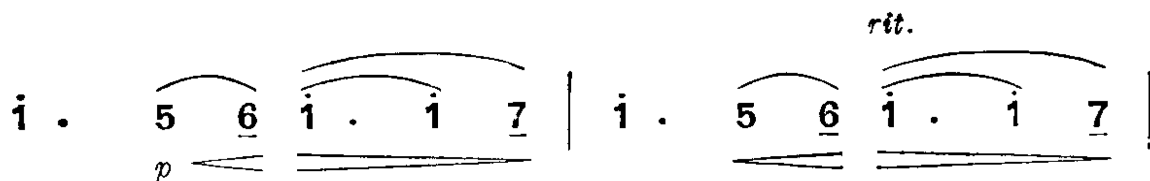
cre ······ *scen* ······ *do* ······ *poco* ······ *a* ······ *poco*

〔对光明的憧憬逐渐发展为对幸福的热切渴望，到达第一部分的高潮。

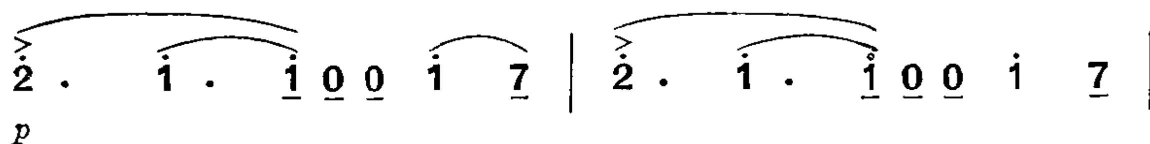
fff

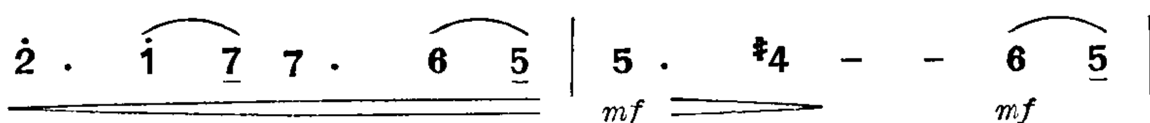
〔乐队全奏高潮。

ff

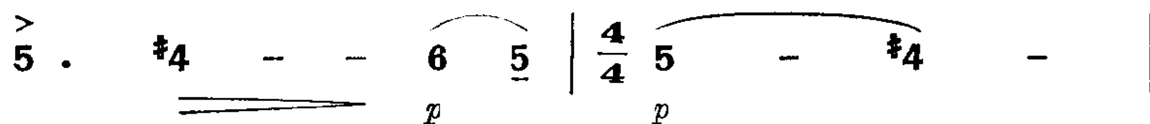


〔现在高潮逐渐平息。





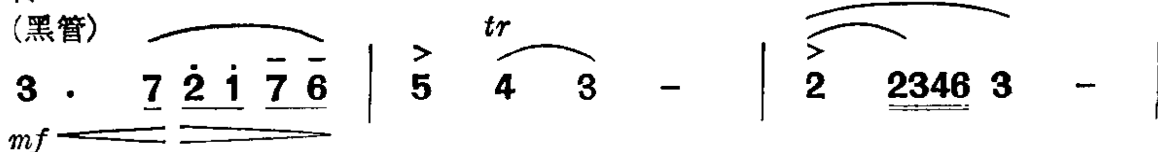
生动的中板 ♩=100



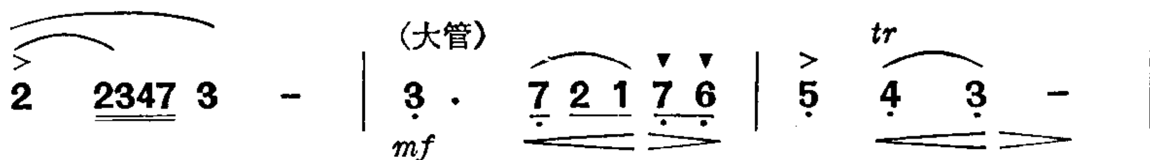
〔这里是中间部分，出现了新的主题，这

转1=A

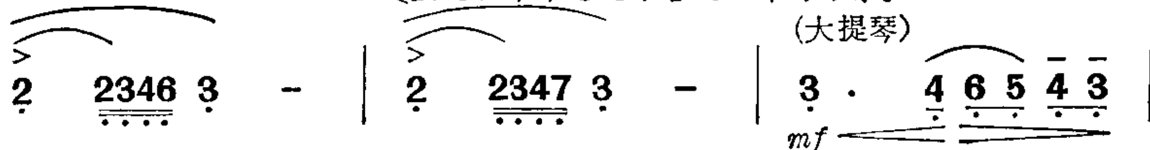
(黑管)



是大自然中迷人的田园，牧歌主题，主人公在主观世界中想起了客观世界的形象。



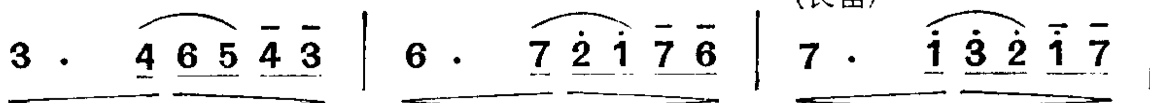
〔主观世界中想起了客观世界的形象。



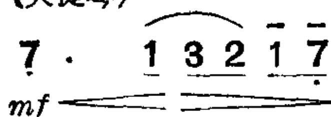
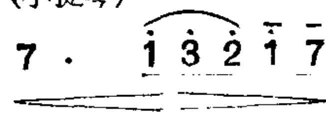
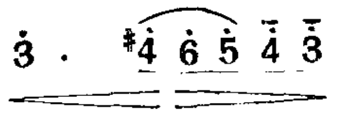
(小提琴)

转1=E

(长笛)



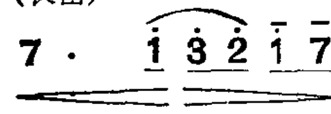
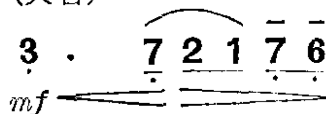
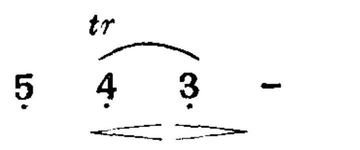
(大提琴) (小提琴)

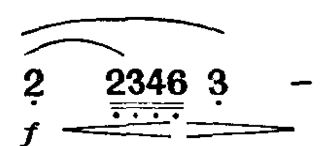
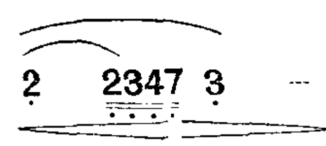
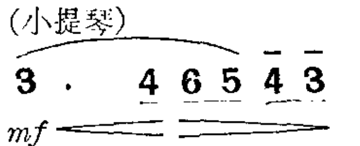
〔主题材料的转调、模进，作一系列紧张的展开。

转 1＝♭G

(长笛) (大管)

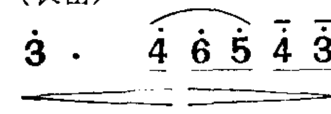
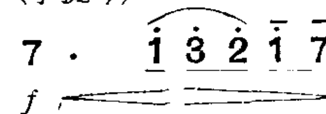
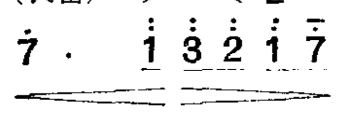




(小提琴)

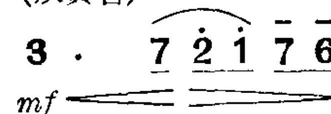
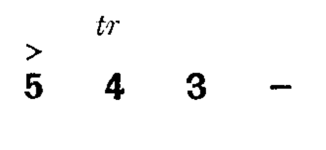
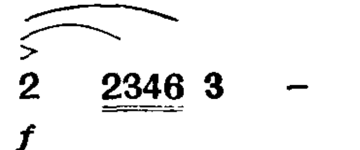




转 1＝E

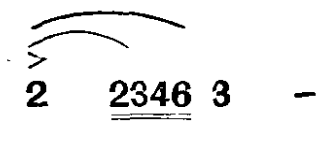
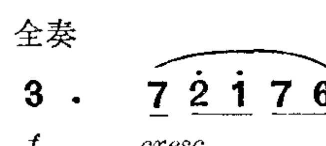
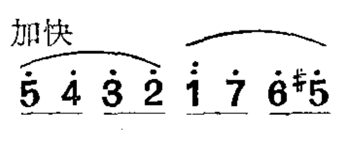
(长笛) (小提琴) (长笛)

(双簧管)

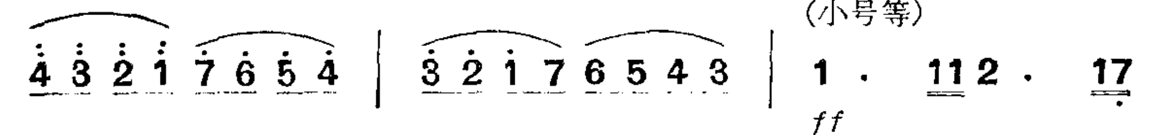
全奏 加快

〔但是宁静的外界形象也无法抑制内心的激动，焦虑不安的情绪愈演愈烈。

转 1＝A ♩＝100

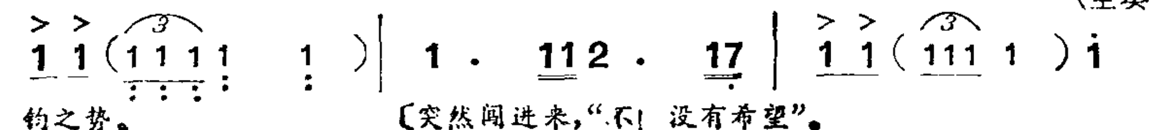
(小号等)



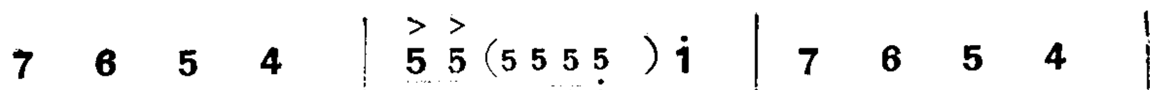
〔这是命运主题，它以雷霆万

转 1＝D

(全奏)



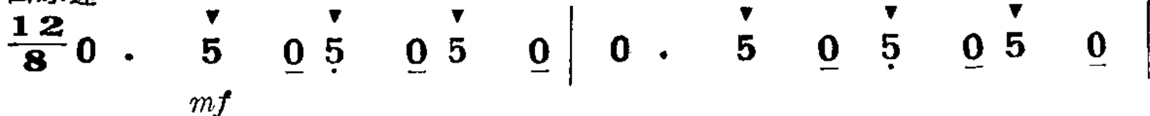
钧之势。 〔突然闯进来，“不！没有希望”。

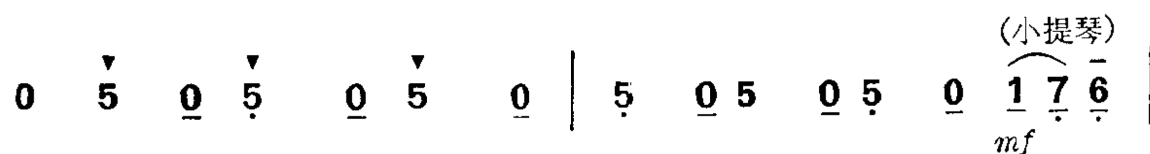


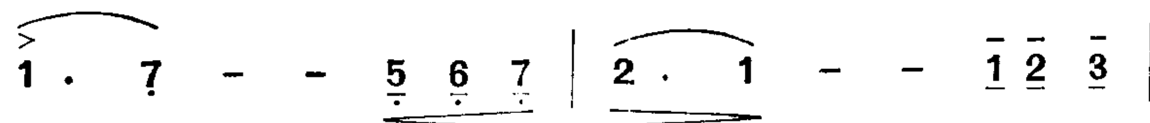
〔生活多么残酷！无情的命运严峻地威胁着人们的幸福！命运主题逐渐消失了，但人

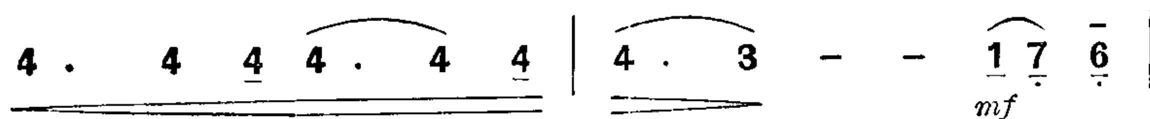


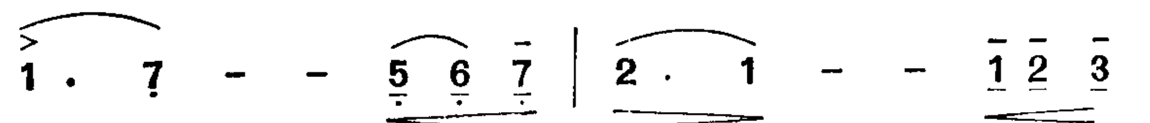
们的心情久久不能平静，命运的威胁使人心有余悸，又响起了感叹的主部主题。

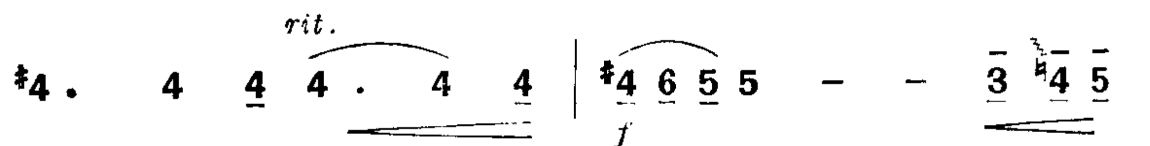


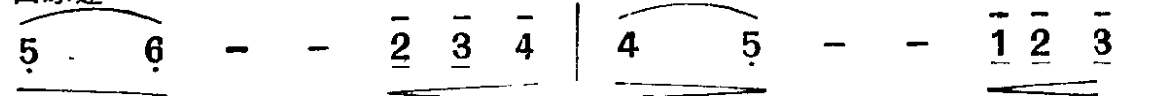




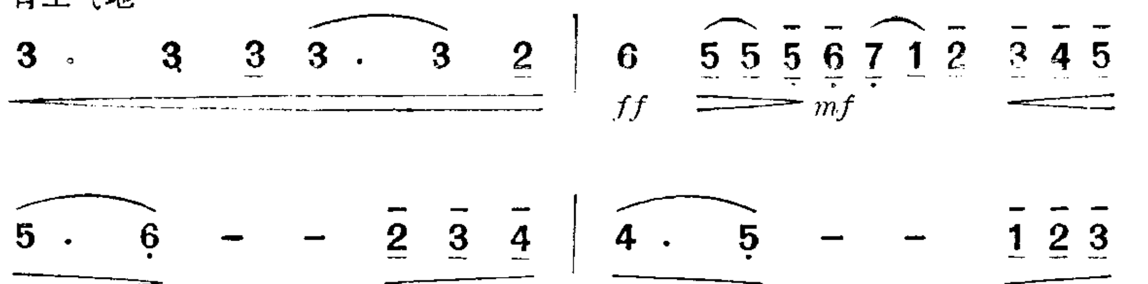




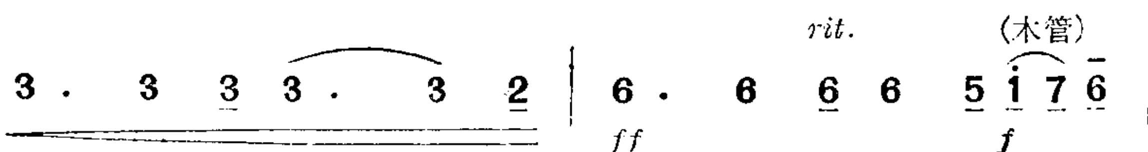




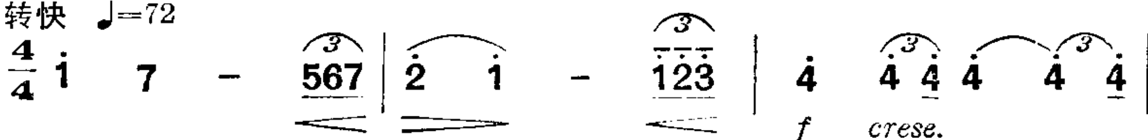
〔这上下交织的声部都在诉说着人生的坎坷。

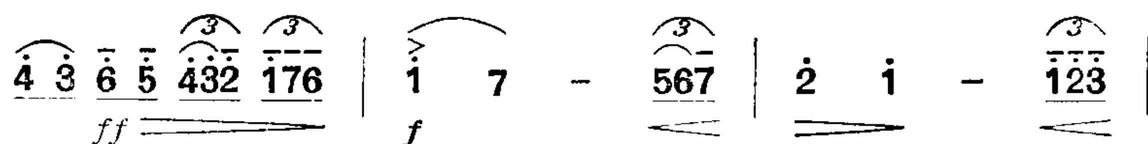


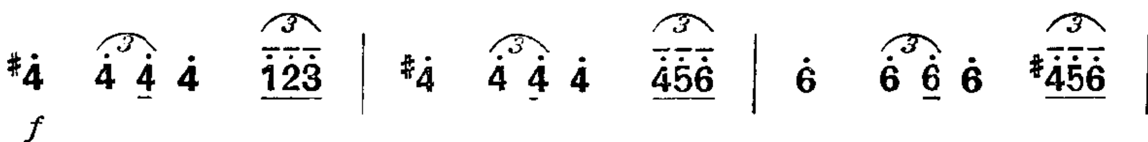
〔同是天涯沦落人，相逢何必曾相识，在苦难的旅途上，〕风雨同舟的伴侣在互相勉励，互

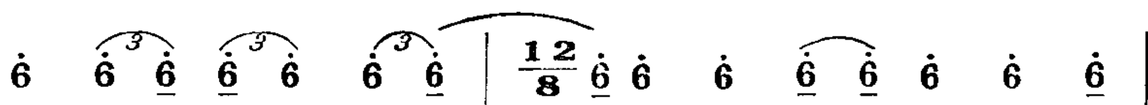


相劝慰。

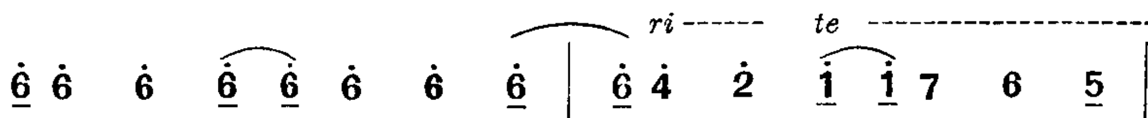


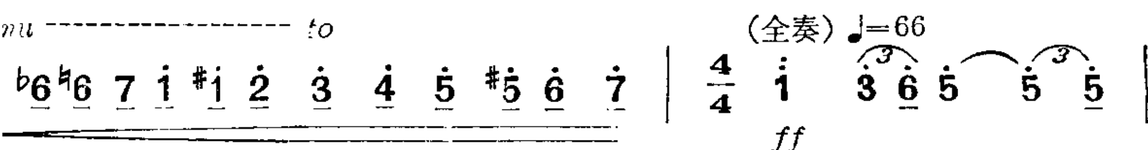






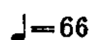
〔为着幸福的前途、光明的未来，等着吧！振作起来吧！看！幸福在向你招手了！



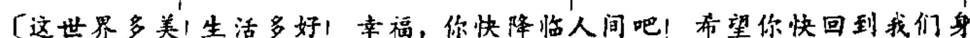


"一线光明"的主题又出现了！

rit.



颇有生气地


〔这世界多美！生活多好！幸福，你快降临人间吧！希望你快回到我们身

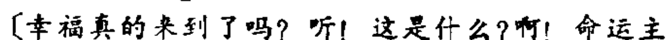

边吧！热切的渴望把音乐引到全曲的总高潮。

更从容
（全奏）

ffff　*ff*

rit.

f　*p*

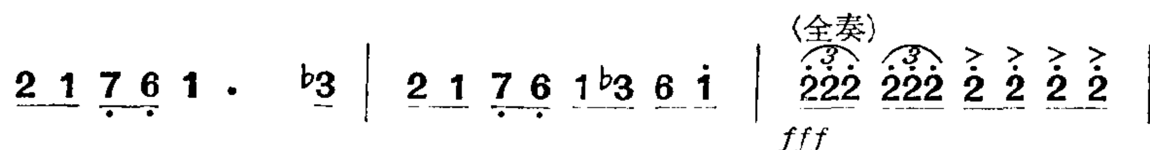

〔幸福真的来到了吗？听！这是什么？啊！命运主

rit.

不过分的快板
（长号、大号）

ff

题又出现了，这一次它以更凶暴的面目出现。

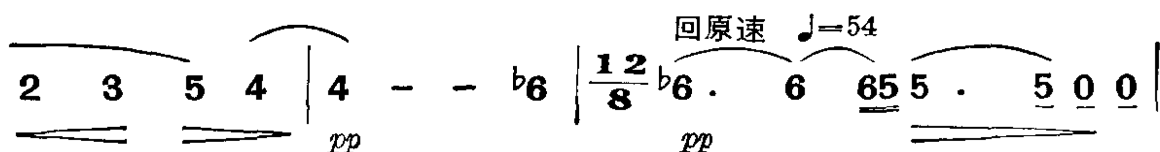


〔在它的无情打击下，顷刻之间，幸福和希望化为泡影，剩下的只

rit.
（黑管、大管）

mf　*pp*

是一片呜咽之声，我们太软弱了，只能俯首听命，任凭命运的摆布。

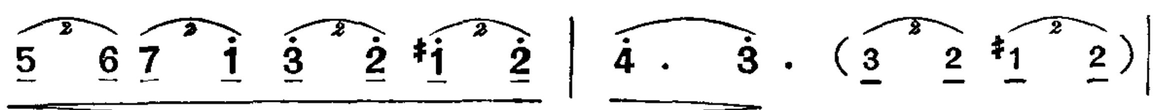


非常温柔地

(小提琴、中提琴)



〔又是"一线光明"的主题，可是光泽没有了，棱角磨平了，命运是这么残酷，希望又那么渺茫。

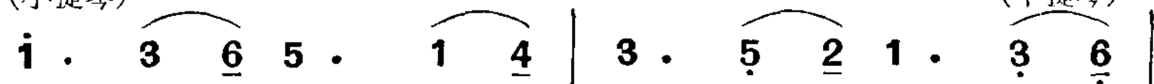


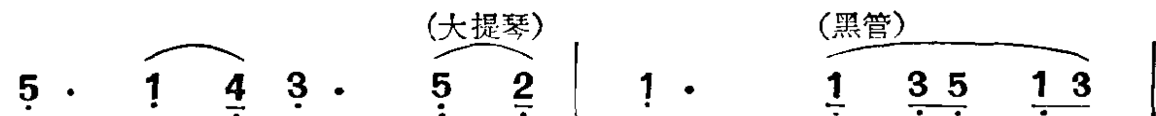


〔这里会是"一线光明"的主题。可是仅有的一线光明也变得暗淡无光了，善良的人们还在忍受命运的折磨。

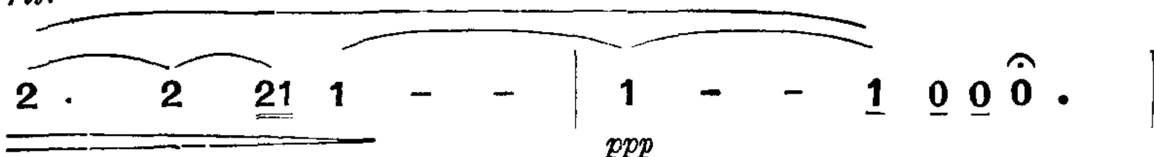


(小提琴) (中提琴)





rit.



这一乐章的音乐多么感人，使人久久不能平息。这音乐多么深刻，只有经历生活艰辛，懂得人间沧桑的人才能真正理解。

当然，这一乐章的结束，“命运”的课题并没有解决，似乎给人留下“悲观失望”的印象。其实，要知道这是套曲的第二乐章，只是整个套曲的中间一环。我们看文章不能断章取义，听音乐也是这样。这部交响曲写命运，四个乐章是一个整体，不能单抽出一个乐章孤立地来评论。从整体来看，作者曾介绍：“这一作品是从完全听从命运，而对命运发生怀疑，最后决心通过斗争克服悲惨的命运，从而表现了肯定生活的思想。”

这“最后克服命运、肯定生活”主要是在最后乐章中体现出来的。命运主题在第三乐章圆舞曲中出现时，还是很阴暗、忧郁的：

例 2225

1=A 3/4

中等的快板 ♩=138

5 - 5 5 | ♭6 - 5 4 | 5 0 3 - | 3 - - |
pp

5 - 5 5 | ♭6 - 5 ♯4 | 5 0 3 - | 3 1 - |
mf

7 - 6 | 6 ♭6 - | 5 - - | 5 0 1 - |
dim. pp mf

7 - 6 | 6 ♭6 - | 5 - - |〔下略〕
dim. pp

但是在终曲里，云开雾散，命运主题汇流到沸腾的民间节日的洪流中去，成为一首气势豪迈的凯旋进行曲：

例 2226

1＝E $\frac{4}{4}$

庄重的行板 ♩=30

3 · 33 4 · 32 | 3 0 1 － 1 0 | 5 · 55 6 · 54 |

mf

5 0 3 － 1 | 7 6 5 5. #4 | 3 － － 1 |

f *f*

7 6 5 7·6 | 5 － － 5 0 |

这庄重的、充满意志力量的音乐，对于在苦难中继续奋斗的人们，该有多大的鼓舞！

朋友们！勇敢地迎接命运的挑战吧！未来是属于我们的！胜利是属于人民的！！

第二十三章　音乐色彩与彩色音乐

——兼谈艺术通感

> “一般说来，色彩直接影响到心灵，色彩宛如键盘，眼睛好比音锤，心灵好象绷着许多弦的钢琴，艺术家就是弹琴的手，有意识地按触各个琴键，在心灵之中激起震动。”
>
> ——华西里·康定斯基

音乐是听的，它看不见；色彩是看的，它听不见。音乐和色彩似乎风马牛不相关。可是这里却将音乐和色彩联系在一起，岂非咄咄怪事？

大家知道，作为艺术，总要给人以美感。各种艺术形式创造美感的形式各有不同：有的来自引人入胜的情节；有的源于诚挚抒情的表白；有的借助于艰深精湛的技巧；有的归功于反映生活的真实。但是有一点却是共同的，这就是马克思所说的：“色彩的感觉是美感的最普及的形式。”

对于绘画来说，毋需赘言，色彩是它的重要表现手段和审美内容。人所共知，较之黑白片，人们更喜欢彩色电影；较之黑白电视，谁都知道彩色电视更美。不但戏剧、舞蹈，就是语言艺术的小说，诗歌在反映艳丽多姿的自然界时，也是尽量利用色彩美的。

拿我国古典诗歌为例，诗人早就以敏锐的感觉，发挥色彩美的表现力，他们或则发挥互补色的对比作用，创造鲜艳的画面，如“绿杨烟里晓寒轻，红杏枝头春意闹”(宋祁《玉楼春》)；或则利用相邻色的柔和，表现闲适的心情，如“映阶碧草自春色，隔叶黄鹂空好

音"(杜甫《蜀相》);甚至能够发挥色彩的"冷暖"属性,掌握色彩的感情特色,如"炉火照天地,红星乱紫烟,赧郎明月夜,歌曲动寒川"(李白《秋浦歌》)。

各种艺术形式,连作为语言艺术的诗歌,都要利用色彩。那末,经常反映"百般红紫斗芳菲"的自然界的音乐又怎么样呢?

出乎一般人的预料,音乐是相当讲究色彩的。它大体有三类:

第一类,色彩作为加强音乐美感,塑造音乐形象的一种重要手段。这一类音乐色彩,实际上只是从美术中借用来的术语,就如美术中也借用音乐术语"旋律"、"节奏"一样。

在音乐中,最古老的一种多声部音乐"奥尔伽农"(Organum)实际上就是寻求音乐色彩的一种表现。它是在一个主旋律下面形影相随地附加一个平行四度或平行五度的声部而构成的,例如:

$$5\quad 7\quad \dot{1}\quad \dot{1}\quad \dot{1}\quad \dot{1}\quad \dot{2}\quad 7\quad 6\quad 5$$

$$1\quad 3\quad 4\quad 4\quad 4\quad 4\quad 5\quad 3\quad 2\quad 1$$

听起来好象是在画面上顺着原来的线条涂上一层淡淡的色彩。

这一类色彩并不是音乐表现的目的,只是配合音乐形象的塑造,作为加强美感的手段。这类手段用得很多,比比皆是,例如人们常说的调性色彩、调式色彩、和声色彩、配器色彩等。

调性是有色彩的,器乐作品常标明调性,称作:c 小调奏鸣曲、F 大调交响曲、♭E 大调钢琴协奏曲。这是因为不同的调性有不同的色彩,作曲家使用它也有不同的用意。贝多芬称 b 小调是黑色的调性,他常用 c 小调刻划斗争精神,用 F 大调抒发人在自然界中的感受,用 ♭E 大调体现英雄气概等等。

调式色彩的表现力更为明显。李斯特有一首浪漫曲《欢乐与痛苦》。为了表现欢乐与痛苦的截然对比,作曲家在歌词"欢乐"处用了 E 大调,在"痛苦"处用了 e 小调。相同的音调,借助同名大小调调式色彩的对比,使"欢乐"和"痛苦"得到了形象的体现:

例 2301

1=E $\frac{4}{4}$

小行板　柔和地

3　–　5　03 | ♭3　–　5

欢　　乐　与　痛　　苦

自从牛顿将日光分析成赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种基本色以来，随着科学的发展，色彩的本质和特性得到越来越充分的揭示。十九世纪七、八十年代法国画家把色和光的原理应用于绘画，产生了印象派美术；在此影响下又产生了以法国作曲家德彪西为创始人的印象派音乐。这一派音乐的重要标志便是和声色彩的充分(甚至过分)运用。

配器色彩在器乐合奏中占有突出的位置。可以说，管弦乐曲写作的历史实际就是不断丰富配器色彩的历史。

第一类色彩，虽然不是作曲家表现的目的，但是欣赏音乐还是需要了解它，才能借助它进一步领会音乐形象的特征。例如人们欣赏贝多芬的《田园交响曲》第一乐章，它的第一个乐句是：

03　46 | 543　25 | 12　343 | 2　– |

作曲家在展开部把它肢解为五个短小的音调，即：

① 03　46 | 543　25 |

② 03　46 | 50

③ 543　25

④ 25

⑤ 12　343 | 2　0

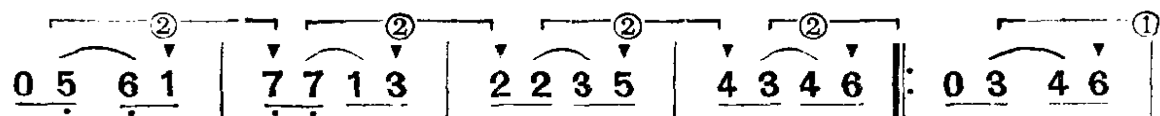
然后用不同的调性色彩、调式色彩、和声色彩、配器色彩……加以渲染，充分展开，造成鲜明的色彩变化，好象大自然染上了不同的

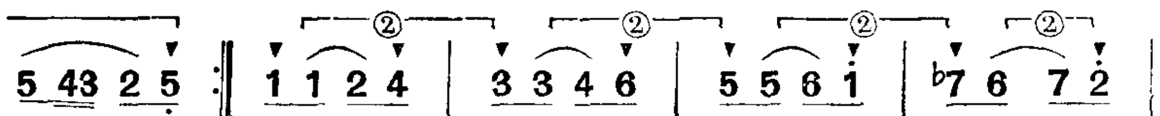
色彩，田野里闪烁着耀眼的光芒。在这基础上表现了人们初见乡村景色时的愉快情绪。下面是展开部前半部分的主旋律谱，并注明五个短小的音调在这里的使用情况：

例 2302

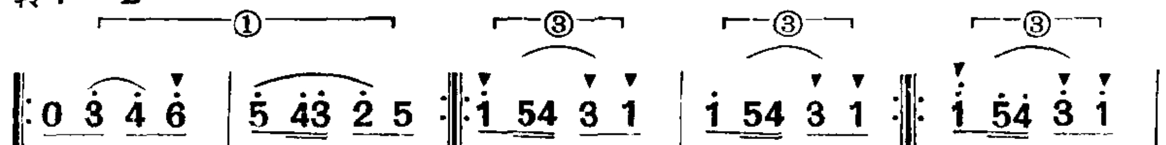
1＝F $\frac{2}{4}$

不太过份的快板

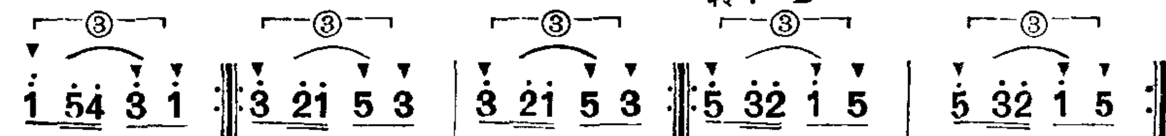


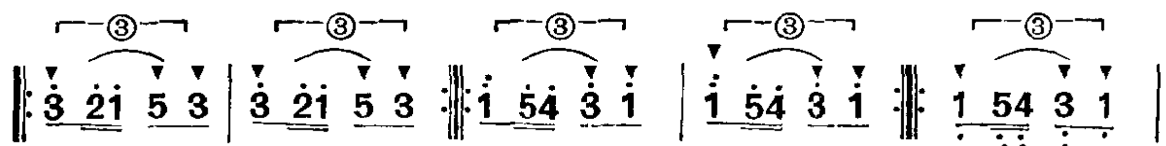


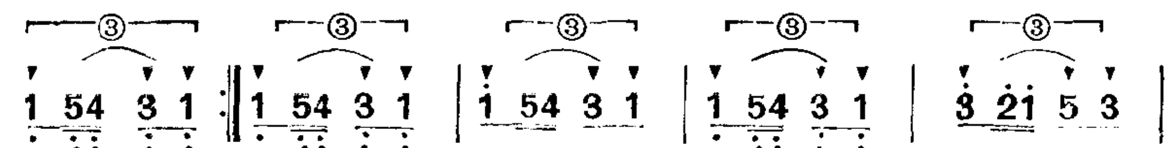
转 1＝♭B

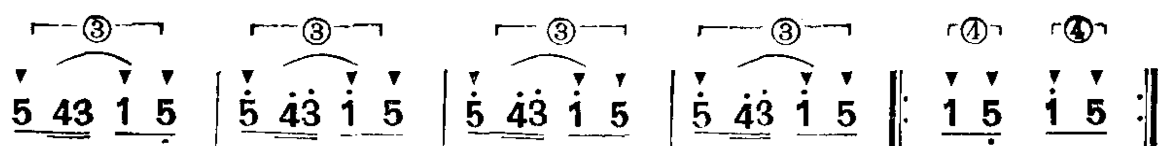
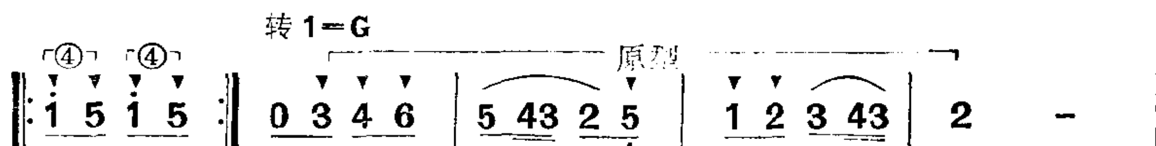


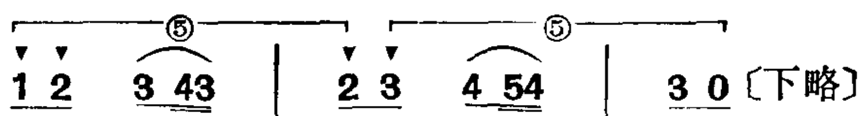
转 1＝D









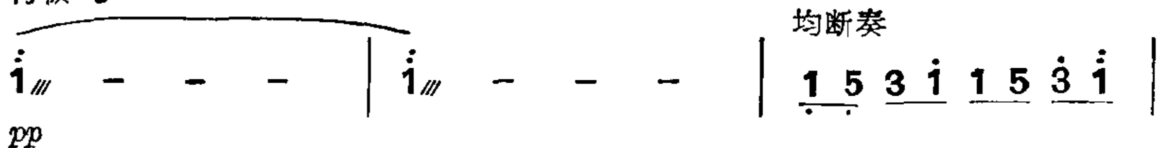
第二类，色彩不单是音乐表现的手段，而且是音乐描绘的对象。这大多是表现客观世界，描写自然现象的作品，其中作曲家利用声音表现光、火、色、影等视觉形象的色彩。

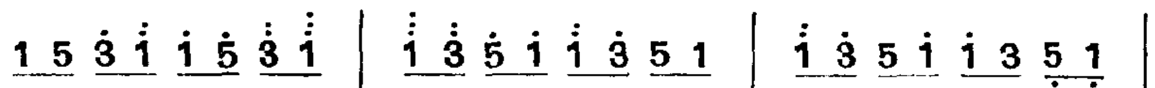
十九世纪下半叶以来，这类作品是较为多见的。例如：

里姆斯基-科萨科夫的歌剧《圣诞节前夕》第六场序奏，音乐描写了寒冷的夜晚，天空中白云飘浮、星光闪烁的景象：

例 2303
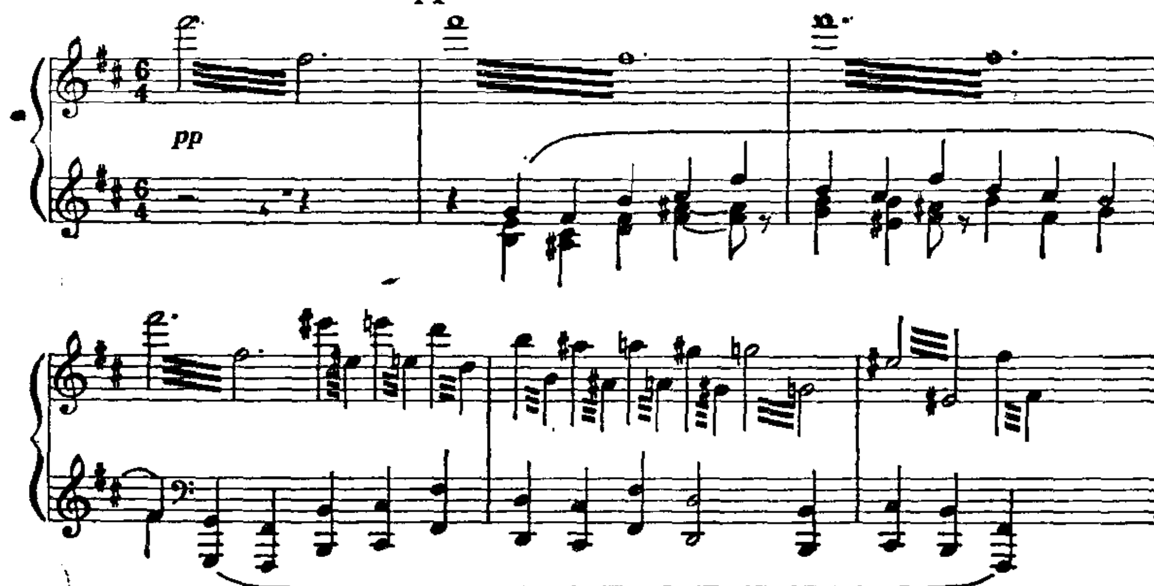
1=E $\frac{4}{4}$






穆索尔斯基的钢琴套曲《图画展览会》第八曲《墓穴》，在阴森森、冷清清的气氛中闪烁着骷髅的荧光：

例 2304



普罗科菲耶夫交响组曲《冬日的篝火》第四乐章《篝火》，作曲家利用弦乐和大鼓的颤音描绘了风声呼呼、篝火熊熊的景象：

例 2305

1＝C $\frac{4}{4}$

庄严的行板

0	0	0	0
12121212	12121212	12121212	12121212
46464646	46464646	46464646	46464646

0	0	0	*mp* 6
12121212	12121212	12121212	12121212
46464646	46464646	46464646	46464646

1	-	-	6
12121212	12121212	12121212	12121212
46464646	46464646	46464646	46464646

5	4	2	1 6
12121212	12121212	12121212	12121212
46464646	46464646	46464646	46464646

mf

1	-	-	-
12121212	12121212	12121212	12121212
46464646	46464646	46464646	46464646

2	-	3	-
12121212	12121212	12121212	12121212
46464646	46464646	46464646	46464646

5 - 4 3 |

56565656 56565656 56565656 56565656 |

23232323 23232323 23232323 23232323 |

4 - 3 - |

67676767 67676767 71717171 71717171 |

23232323 23232323 56565656 56565656 |

f

1 - - - | 1 -
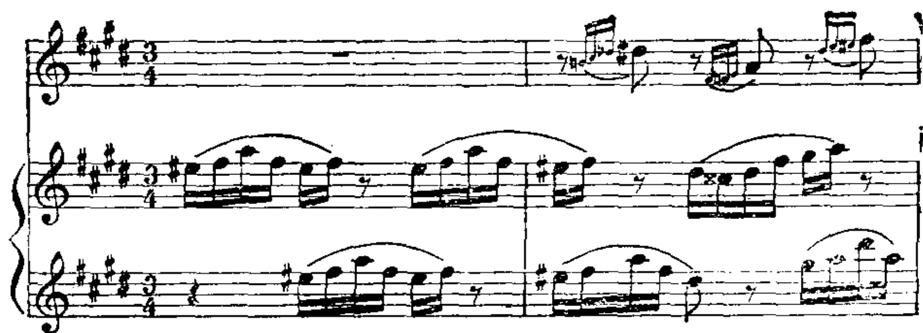
12121212 12121212 12121212 12121212 | 12121212 12121212

13131313 13131313 13131313 13131313 | 13131313 13131313

〔下略〕

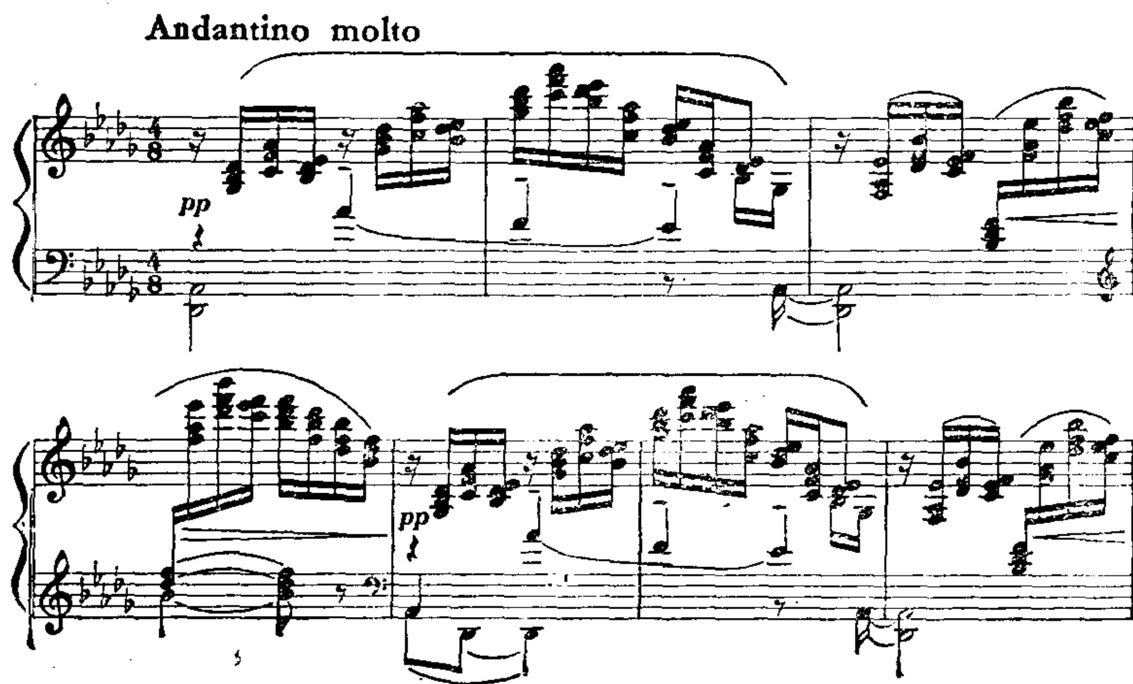
斯特拉文斯基的交响诗《焰火》的音乐写得很华丽，仿佛寂静的夜晚天空中突然迸发出五彩缤纷的焰火，绚丽的火花奔向天空，随之四散落下，构成灿烂的图案：

例 2306



古往今来，诗歌、绘画、摄影等艺术形式都常描绘倒影，以此取得特定的艺术效果。“岳阳楼上日衔窗，影倒深潭赤玉幢”（元稹）“峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流”（李白），这些诗句都利用倒影，取得朦胧的美感。对此，印象主义作曲家也饶有兴味，他们也试图用音乐表现倒影。德彪西有一首钢琴曲《水中倒影》：

例 2307



乐曲开始用主、属持续音上飘浮的和弦写潺潺流水，中音部的旋律暗示水中的倒影，后面分解和弦的平行进行似乎水面涟漪的扩展，形成水面反光的摇曳不定，接着是柔和而富有表情的第二主题，仿佛是天上的浮云和两岸的景物映在水中的倒影，时而清风习

习，时而银光粼粼。这是用和声色彩描绘水中反光较成功的作品。德彪西曾欣喜地自称在这首乐曲中取得了“和声化学的最新发现”。

除了光、火、影，作曲家也尝试用声音表现颜色。

早在几百年前，就有人发现，音高一个八度以内的七个音，其声波频率的比例，同相应的光波频率之间七种色彩的比例大致相符。科学家牛顿认为八度之内的这七个音 1 2 3 4 5 6 ♭7 相当于赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫这七种颜色。当然，这只是牛顿的个人所见，并没有被人们普遍接受。

每个音的色彩，或每个调的色彩，有色彩听觉的音乐家的感受也是因人而异的，并没有形成普遍的规律。有些对色彩很敏感的作曲家，如柏辽兹、斯克里亚宾等人，他们对每个调性都有不同的色彩感受，他们各自都有一张调性色彩表。以斯克里亚宾为例，他的调性色彩表是这样的：**C** 红色，♭**D** 紫色，**D** 黄色，♭**E** 铁青色，**E** 浅蓝色，**F** 深红色，#**F** 深蓝色，**G** 橙色，♭**A** 紫色，**A** 绿色，♭**B** 铁青色，**B** 浅蓝色。而里姆斯基-科萨科夫却这样：**C** 调白色，♭**D** 灰黑色，**D** 金黄色，♭**E** 灰蓝色，**E** 青玉色，**F** 绿色，#**F** 灰绿色，**G**金黄色，♭**A** 紫色，**A** 玫瑰色，**B** 铁灰色。

不同的色彩给人不同的感受，也使人产生不同的感情反映，譬如：红色，使人想起火焰、鲜血，因而象征热烈、革命；绿色，使人想起草地、树木，因而象征青春、新生；白色使人想起雪花、浮云，因而象征纯洁、宁静；蓝色使人想起天空、海洋，因而象征和平、爱情；黑色使人想起夜晚、深渊，因而象征死亡、迷茫。

当然，这些色彩给人的不同感受，都是相对的。不同时代、不同阶层对色彩的感受并不固定，常有变化，甚至有“南辕北辙”的差异。如黄色，在我国封建王朝是高贵的标志，而现代却被人们当作低级下流的象征；再如红色，在无产阶级革命者看来是革命的信号，但在垄断资产阶级眼里却感到赤色恐怖。

这些都说明，色彩本身并无含义，更没有固定的感情特征。艺术中色彩的表现意义、感情特征，都不过是人在特定条件下所特有

的主观感受。
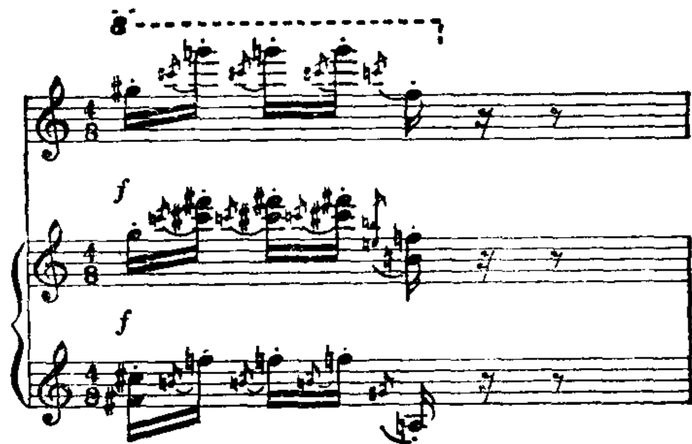
在美术中，色彩是最直接的表现手段，画家常把色彩看作一种象征物。如现代抽象主义美术的鼻祖康定斯基认为：蓝色是高贵的；绿色象征自我满足和平静；红色表示力量、胜利；白色代表沉默……。

在音乐中，作曲家也常利用特定的色彩，表现人们的具体感受和情绪反映。英国作曲家勃里斯一九二二年创作的《彩色交响曲》，其第一乐章是《紫色》，代表紫水晶，象征高贵、死亡；第二乐章《红色》，代表红宝石，象征勇敢、欢乐；第三乐章《蓝色》，代表蓝宝石，象征华贵、忧伤；第四乐章《绿色》，代表绿刚玉，象征青春、希望。

在现代作曲家中，最注重色彩的恐怕要数法国作曲家梅西安了。他有一部代表作《异国的鸟》，其中描绘的对象有黄鹂、绿叶鸟、红喙山雀、白尾夏麻鸟、茶青色的鹌鸟等数十种不同颜色的鸟。乐曲既模仿了各种鸟的独具一格的鸣叫声，又描绘了各种鸟的五光十色的羽毛色彩。这里略举一二。

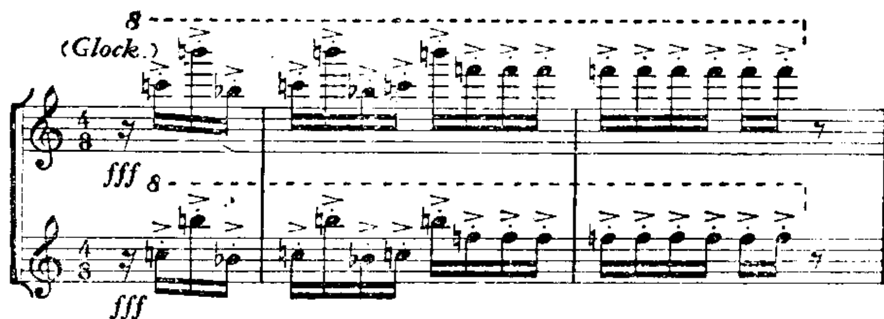
这是乐曲开始处，写的第一种鸟是灰色的：

例 2308



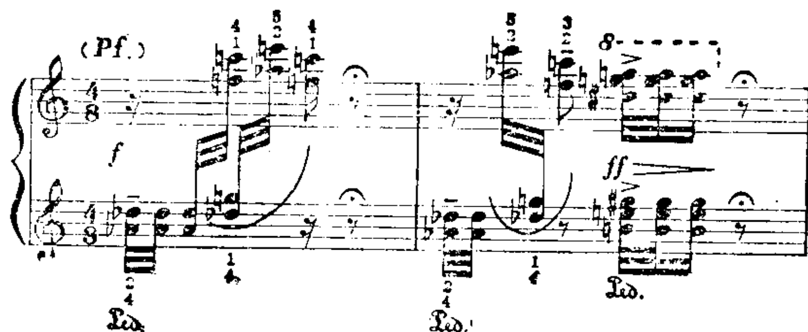
这是第二种，是白尾巴鸟：

例 2309



这又是另一种鸟，身上有斑点，背上是茶色，胸前有黑斑点的斑鸫鸟。

例 2310



梅西安竭力设法把鸟鸣和色彩谱到音乐中去，他曾告诉听众："要理解我的音乐中的音色、和声及声音的组合，你就必须热爱色彩，必须对色彩敏感……懂得声音与色彩之间的联系。"

相对而言，欣赏用声音表现色彩的乐曲，的确比较费解。因而，有人对声音表现色彩的可能性将信将疑。其实，在音乐中表现色彩，或在绘画中表现声音，就象"诗中有画、画中有诗"一样，都是文艺心理学中所谓的"艺术通感"。

艺术通感指的是人类视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉五种感官表面上分工不同，"各自为政"，实际上它们却"里应外合"，互相感通。德国美学家费歇尔作过论证："各个感官不是孤立的，它们是一个感官的分枝，多少能够相互代替，一个感官响了，另一个感官作为回忆、作为和声、作为看不见的象征，也就起了共鸣，这样，即使是次要的感官，也并没有被排除在外。"

我国钱钟书先生对于艺术通感也作过专题研究，他根据许多

诗例，指出："花红得发'热'，山绿得发'冷'；光度和音量忽然有了体积—'瘦'，颜色和香气忽然都有了声息—'闹'，鸟声竟熏了'香'，风声竟染了'绿'，白云'学'流水声、绿荫'生'寂静感；日色与风共'香'，月光有'籁'可'听'；燕语和'剪'一样'明利'，鸟语如'丸'可以抛落；五官的感觉简直是有无相通，彼此相生。"

实际上，通感也来源于联想，花红得发热，恐怕是因为红花似火，因而联想到热；山绿得发冷，也许因绿树成荫联想到冷。有生活经验的人，通过联想，会产生这类通感。

黑格尔说："艺术的感性事物，只涉及视、听两个认识性的感觉，至于嗅觉、味觉和触觉则完全与艺术欣赏无关。"在艺术通感中，最活跃的是视觉和听觉，人们称作"视听通感"。人们欣赏名画，可以在无声中听到有声，如："举头忽看不似画，低耳静听疑有声。"（白居易《画竹歌》）。聆听名曲，也可以在无形中见到画面，如："喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。"（韩愈《听颖师弹琴》）

由于"视听通感"的广泛存在，在美术和音乐之间搭起了桥梁，启发美术家在画面上表现声音，作曲家在乐声中描绘色彩。

这样，在美术中便出现了"音乐"流派，力图在美术中表现"音乐"。华西里、康定斯基是这方面代表人物，他会弹钢琴，可是年轻时想成为音乐家的愿望没有实现，后来，这种愿望便寄托在他的美术作品中。他创作中的色彩，具有浓厚的音乐特性，他的绘画力图体现音乐的情趣，甚至他的作品经常利用音乐的标题，如：《雄伟的赋格曲》、《即兴》、《谐谑曲》……，在画面上有时偏重于交响乐的谐和。如：《一个中心》、《黄色的环境》；有时着力于对位法的效果，如：《尖与圆》、《刚与柔》。他的作品，也影响了音乐，例如他的好友作曲家勋柏格创作的歌剧《幸运的手》，显然受到了他的绘画《黄色的音响》的影响。

在音乐中，上述表现光、火、色、影的各种色彩缤纷的乐曲，也是作曲家在"视听通感"启发下大胆设想的产物。梅西安说："人们在吃东西时，不仅用舌来尝，还要用鼻来闻，闻与尝是同样重要的，这是嗅觉和味觉的相互沟通，视觉和听觉也有同样联系，有的人总

是听到音就想到色，特别是在创作时，这感觉特别强烈”。由此梅西安得出结论，他认为：“音乐的过程就是声音和色彩发展变化的过程。”

因此，欣赏这类音乐，听众必须调动自己的生活体验，运用艺术通感，开展积极的思维活动，才能领略其中的妙处。

第三类，这是一种有声有色的音乐，它在听到声音的同时，还能看到绚丽夺目的色彩。把音乐和色彩有机地结合在一起，这是音乐中新兴的一个品种，人们现在称之为“彩色音乐”。

当然，彩色音乐并不是近年来突然出现的。音乐家很早就在考虑声、光结合的彩色音乐了。早在十九世纪末、二十世纪初已有人发明了能同时发出声和光的彩色风琴和彩色钢琴。（连美术家康定斯基也设计、发明了彩色风琴，它靠拨动键盘而将色彩形象映上银幕）那时俄罗斯作曲家斯克里亚宾在作曲时就喜欢在屋中安上各种彩色灯泡，演奏不同的音调就自动启亮不同的彩灯。他的作品中有许多表现光的形象的音乐，甚至在《普罗米修斯》中还有“光”的声部，总谱上同各种乐器并列的 Luce 是彩色风琴，它一开始奏出两个长音 a_1 和 $^{\#}f_1$，这是绿和深蓝两种颜色的结合。

本世纪五十年代，在国外曾举行过有声有色的彩色音乐会。在演奏色彩艳丽的管弦乐曲时，通过声控装置，把相应的色彩投影射到特制的屏幕上。时而一抹淡绿，似一池春水；时而光彩夺目，似烈日当空。音乐的发展、色彩的变化，使人目不暇接，仿佛随波逐流，荡漾于澎湃起伏的光波与声波之中。

随着科学的发展，到七十年代，在英国，又首先将激光技术应用于彩色音乐。这时，连屏幕都不需要了，它在电子计算机的控制下，随着音乐的变化发展，将一束束激光射向天空，在空中描绘出种种奇妙的图形，显现五彩缤纷、光怪陆离的奇幻景象，把人们带入一个梦幻般的夜景之中，使听觉和视觉同时得到莫大的艺术享受。

《包法利夫人》的作者福楼拜曾对艺术和科学的发展作出睿智的预见：“时代的发展要求艺术越来越科学化，要求科学越来越艺术化。”梅西安的学生，美国印第安大学数学音乐和机械音乐的教

授、作曲家克塞纳基斯就是这样，为使艺术和科学靠拢，视觉和听觉同步，音乐与色彩结合，作了大胆的尝试。七十年代中期他于巴黎上演了用“音”和“光”创作的新作品《迪阿托普》，演出在他特意设计的红色帐篷中进行，在五十分钟的演出过程中，不断地闪射、交织、交替出现各种不同明暗度、不同颜色的耀眼光束、各种不同的线条、圆圈、波浪形构成了变化多端的几何图形，与此同时，奏出了响彻全场的由电子音乐、具体音乐、甚至噪音混合而成的流行音乐的曲调。作者说：“我希望能操纵把我们包围起来而在其中生活的深渊，最可怕的是我们的生死命运，是可以看到或者看不到的宇宙，那些深渊给我们送来的信号，用光和声音可以完成，那是因为刺激了人类所具有的视觉及听觉这两个主要的感官。”

演奏彩色音乐的电子合成器，不仅同样能演奏古典音乐，而且能模拟自然界的各种音响，从流水潺潺到惊涛拍岸，从莺歌鸟语到机器轰鸣，都能模仿得维妙维肖。令人啧啧称奇的是，它还能发出现实生活中没有的所谓“宇宙声”。

曾于一九八一年十月来我国访问演出的法国电子合成器演奏家米歇尔·雅尔曾在一九七九年法国国庆之夜于巴黎协和广场举行过一场规模空前的彩色音乐会。雅尔在百万听众面前，用十几套键盘组成的重三吨的大型电子合成器演奏音乐，同时配以灯光焰火，并在大建筑物上放映活动的幻灯，激光在空中描绘出各种千姿百态的彩色字形和图案，使人们既开了眼界，又饱了耳福。欣赏这场音乐会的，除现场的百万听众外，还有通过卫星转播观看电视的西欧各国观众，总数达两亿五千万人，堪称世界最大的一场彩色音乐会。

在我国，随着音乐创作中思想的解放，题材的扩大，加上科学技术的发展，近年来音乐色彩和彩色音乐已广泛引起作曲家和演奏家的兴趣。上海实用电子研究所最近已研制成我国第一套彩色音乐屏幕装置，安装在北京少年儿童活动中心。我们相信，随着音乐创作的进一步繁荣，彩色音乐这朵鲜花必将把我们的音乐生活装点得更加丰富多采。

第二十四章　告　　别

——兼谈欣赏中的移情

“晚安，再见！分别竟是这样一种甜蜜的悲哀，我要念叨着‘晚安，再见，’一直到明天。”

——莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》

在日常生活中，各种活动都可能引起人们的情绪反应，可是，能有什么比生离死别更容易使人动情伤怀的呢?!“悲莫悲兮生别离”，我国二千多年前的诗歌《楚辞》中，就已对离别发出这样深切的感叹。

现代交通的发展，人们远行千里，即日可返。告别、重逢，重逢、告别，大家已经习以为常，司空见惯。但是，古代却不同，由于条件的限制，交通的困难，“离别”可是人们生活中看得很重的一件事情。每当有人远行，除了十里长亭、折柳赠别以外，诗人、音乐家往往要吟“送别诗”，唱“送别歌”。

送别歌也可看成一种特定的音乐体裁，很多国家，很多民族都流传着为告别亲友而唱的送别歌。

“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复返”。这是燕国太子送荆轲去刺杀秦始皇时所唱的送别歌，可惜这悲壮激昂的曲调没有流传下来。可是我国古代另一首著名的送别歌《阳关三叠》从唐代开始，流传至今已有一千多年的历史了。这是根据唐朝诗人王维的七言绝句《送元二之安西》谱写的一首歌曲，后来谱入琴曲后，又以琴歌的形式流传至今。各种琴谱，现存的有三十三首之多，下面是现今流传的基本曲调。

例 2401

1＝$^{\flat}$A $\frac{4}{4}$

行板

mf

6·1 3 2 | 1 2 2 – | 5·6 5 3 5 532 |

渭城 朝雨 浥 轻 尘， 客 舍 青 青

1 2 2 – | 1 6 6 6 5 6 |

柳 色 新。 劝君 更尽 一 杯

6 – 6·1 3 2 | 1 2 2 – | 〔下略〕

酒， 西出 阳关 无 故 人。

从刘禹锡的"旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城。"（«与歌者何戡»）和白居易的"相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。"（«对酒»）等诗句看，可以推知«阳关三叠»在唐代就已广泛流传，甚至家喻户晓。这首歌曲原来有一个基本曲调咏唱，后来，如明代李东阳在«怀麓堂诗话»中所说："王摩诘'无故人'之句，盛唐以前所未道。此辞一出，一时传诵不足，至为三叠歌之，"由于将基本曲调变化反复叠唱三次，所以取名«阳关三叠»。这基本曲调是五声音阶，曲调大多是平稳的级进，加上均匀平衡的节奏，音乐深沉而忧郁，深刻地表现了王维原诗中所表现的深厚诚挚的友谊和依依惜别的情意。这是一首词、曲皆上品，珠联璧合的好歌。

世界上很多国家、很多民族也都有自己的送别歌，有些甚至流行全球。下面是一首很久以来就流行于英国的、告别亲友时唱的仪式歌曲。

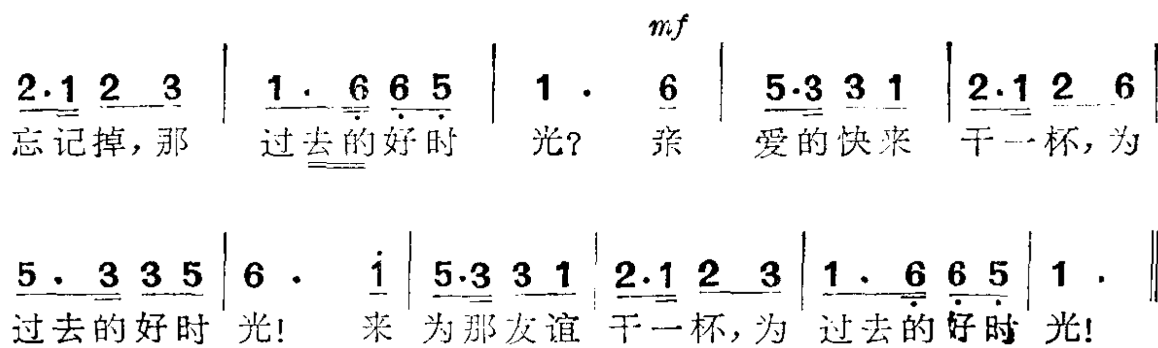
例 2402 «过去的好时光»：

1＝F $\frac{2}{4}$

mp

5 | 1·1 1 3 | 2·1 2 3 | 1·1 3 5 | 6 · 6 | 5·3 3 1 |

老 朋友怎能 忘记掉，不 时刻记心 上？ 老 朋友怎能



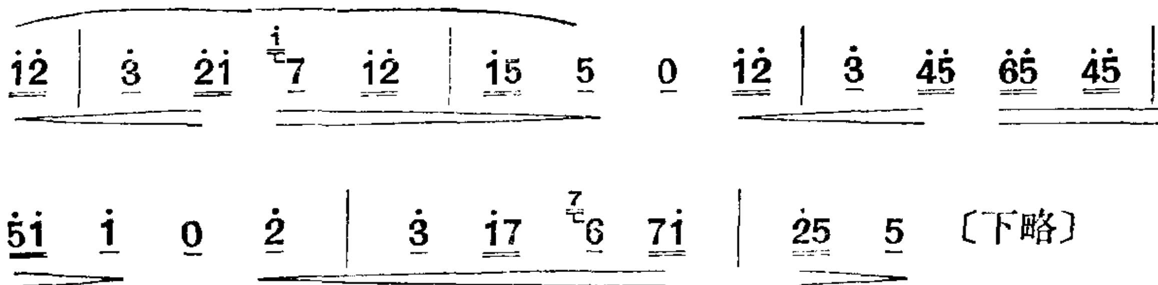
这首送别歌曲本来是一首古老的苏格兰民歌，很早就流行于世界各地，特别是后来由于电影«魂断蓝桥»采用它作为主题歌后，更是不胫而走、风靡全球。这首歌曲也全部建立在纯朴的五声音阶上，上句曲调向上进行似“问”，下句曲调向下进行似“答”。这一问一答，似互相伤别、共诉离恨。离情别意、感人至深。

古人送别亲友，有时也奏离别曲。如巴赫的«为敬爱的哥哥远行而作的随想曲»，即著名的«离别随想曲»。

一七〇四年，巴赫的哥哥应聘去瑞典担任宫廷乐队队长。在欢送会上，巴赫写下了这套古钢琴组曲作为纪念。全曲六段都有小标题。第一段是：«朋友们恳求：“留着和我们在一起”»：

例 2403

1＝♭B $\frac{4}{8}$



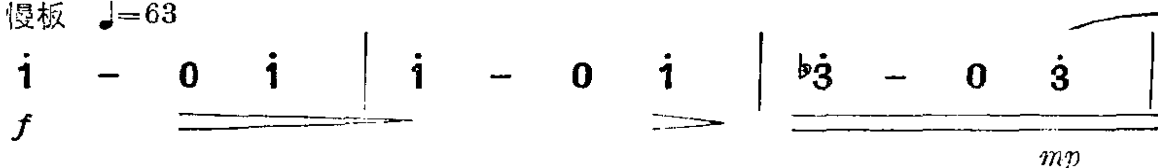
平稳而温柔的咏叙调性质的旋律，描写亲友们挽留哥哥留在家乡的恳切劝说，感情非常真挚、亲切。

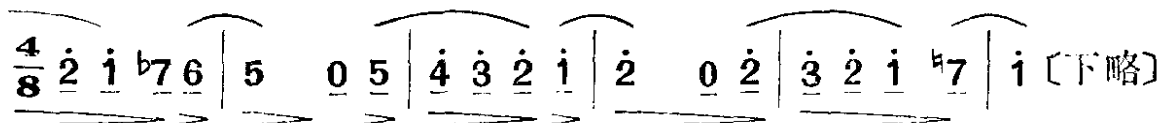
第二段是：«他们叙述异乡的危险»，是一首自由的赋格曲。第三段是：«悲哀和痛苦»，是一首建立在四小节固定低音上的变奏曲。第四段是：«告别»，亲友们看到劝说无效，只好悲伤地告别。

这是一首短小的“悲歌”，音乐体现出“明日隔山岳，世事两茫茫”的惆怅之情。

例 2404

1＝♭B $\frac{4}{4}$

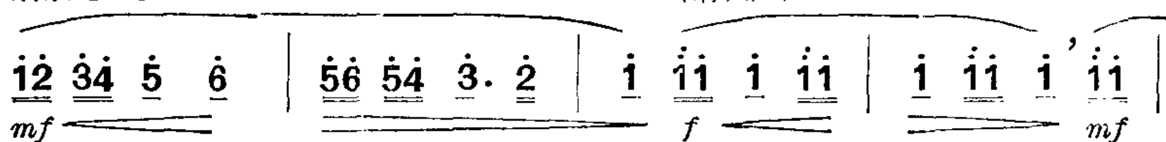


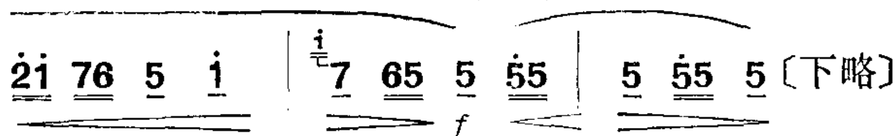


第五段是：《马车夫来了》，出现了很多次信号式的喇叭声音调：

例 2405

1＝♭B $\frac{4}{8}$





终于马车夫的号声响了，宣告即将启程。第六段《愉快的旅行》是一首以马车夫号声为主题的赋格曲，祝福哥哥一路平安、踏上愉快的旅途：

例 2406

1=♭B $\frac{2}{4}$

从容地 ♩=100

1 0 11 | 5 5 5 5 | 3 1 1 11 | 6 6 6 6 |
mf

2 7 7 5 | 1 6 6 ♯4 | 5 67 ♯4 56 | 5 67 ♯4 56 |
cresc.

5 55 5 | 0 33 3 | 0 76 7176 | 5 0 | 〔下略〕
sf

这里表面上是轻快的马车夫号声，但实际上音乐还是具有那种："安得车轮生四角，不堪带减腰围"（辛弃疾《木兰花慢》）、无可奈何的惜别之意。

各类文艺形式表现告别，最擅长的恐怕还是诗歌、音乐。正是在诗歌和音乐中出现了大量写离别的佳篇名作。

用音乐写告别，不外两个方面，一是内在的离情别意，二是外在的告别场面。由于音乐擅长抒情，因此"告别"音乐总是侧重刻划人们的离情别意。当然，有时为了形象更加鲜明，也有告别场面的描写。这时作曲家往往使用某些造型性手法，以加强音乐的标题性，例如海顿著名的《告别交响曲》就是这样。海顿在音乐史上虽然享有"交响乐之父"的崇高荣誉，但在当时，他只是受公爵雇用的乐师，处在近乎奴仆的地位，他和其他乐师甚至在盛夏都没有休假的权利。为了表达休假的愿望，海顿在《告别交响曲》末尾作了别出心裁的处理，在最后一段慢板中，乐队队员每两人一次，分别吹灭谱台前的蜡烛，悄然离开舞台，最先走的是圆号和双簧管，接着是大管，然后弦乐器按低音提琴、大提琴、中提琴、小提琴的顺序依次退场，最后只剩下两把小提琴、轻轻奏出哀伤的曲调，全场陷入了死一般的沉寂和黑暗，使人茫然若失，黯然神伤。

在贝多芬的«告别奏鸣曲»中，标题性手法的使用更为明显。大家知道，贝多芬写了三十二首钢琴奏鸣曲，为人们所熟悉的几首都有"悲怆"、"月光"、"暴风雨"、"热情"等标题，其实，这些奏鸣曲除了"悲怆"是贝多芬自己所加的概括性标题以外，别的都是非标题音乐，只有这一首«告别奏鸣曲»才是真正的标题奏鸣曲，不但全曲有总标题，三个乐章也分别有小标题："告别"、"别后"和"重逢"。甚至第一乐章中还有作者亲自在谱上注明"再会 吧"的特定动机，这个动机由三个长音构成，上面是 3　2 1，下面是 1 5 3，合在一起成为：

3	2	1 ·
1	5	3 ·
再	会	吧！

这是典型的铜管乐器自然泛音构成的号声音调，象征起程的信号，甚至好象挥手再见时的"告别语"。这个动机显然具有大调的特点，但贝多芬出乎意料地却故意放在平行小调中，取得一种独特的艺术效果。

大家知道，$\frac{3\ 2\ 1}{1\ 5\ 3}$ 或 $\frac{1\ 2\ 3}{3\ 5\ 1}$ 这种典型的号声音调，是乐曲中司空见惯的一种表现狩猎的号角声，很多作曲家都用过这样的音调，如门德尔松被人称为«猎歌»的A大调无词歌主题的开始部分：

0·1 1̇ | 1 2 3 3　3 | 3 4 5 5·6 6 | 6·6 6 6 7 6 | 6 ·　5

0·3 3 | 3 5 1 1　1 | 1 2 3 3·4 4 | 4·4 4 4 5 4 | 4 ·　3

这本是一种兴高采烈大调式的音调。可是贝多芬为什么把它放在平行小调中？要想取得怎样的艺术效果呢？

这是艺术中将客观事物服从于主观感受的一种移情手法。客观事物本来是没有感情的，可是人们在艺术活动中，却把自己的感情移到客观事物中去，让它们和自己具有同感。我国美学家朱光潜说："'移情作用'是把自己的情感移到外物身上去，仿佛觉得外物也有同样的情感。这是一个极普遍的经验。自己在欢喜时，大地山河都在扬眉带笑；自己在悲伤时，风云花鸟都在叹气凝愁。惜

别时蜡烛可以垂泪，兴到时青山亦觉点头。”的确，人在欢喜雀跃时，那蜡烛是烛影摇红、舞姿婆娑；而难分难舍时，又是“蜡炬成灰泪始干。”蜡烛竟也这等伤心！再如，人在高兴时，能感到“春风杨柳舞翩跹”，而惜别时，同样的春风杨柳，却是“春风知别苦，不遣柳条青。”差别何等明显。同样，作为一种客观事物，这号角声 $\begin{matrix}3&2&1\\1&\underset{\cdot}{5}&\underset{\cdot}{3}\end{matrix}$ 在狩猎时，听来是精神焕发、兴高采烈的，但对远别的人来说，却感到“号声阵阵催人去”，是即将“山回路转不见君，雪上空留马行处。”而产生的惆怅情绪。这种移情的方法，在作曲家创作时有，在听众欣赏音乐时也有。

贝多芬正是体察到人们这种心理上的细致变化，所以在《告别奏鸣曲》的序奏中，用这号声发出告别的信号时，在其下方配上平行小调的主音 $\underset{\cdot}{6}$ ，成为 $\begin{array}{cc|cc}3&2&1&\cdot\\1&\underset{\cdot}{5}&\underset{\cdot}{3}&\cdot\\0&0&\underset{:}{6}&\cdot\end{array}$ ，本来明朗的音调却产生黯淡的色彩，细腻地表现出人们告别时愁肠百结、忧思满怀的情绪。

在乐曲后面的发展中，为了使形象更鲜明，贝多芬广泛地发展了这个“再会吧”动机，特别在乐章结尾出现更多，这样，既表现了人们留恋不舍的情绪，又塑造出一幅亲友送行，挥手告别的生动场面。

“多情自古伤离别”。音乐作品所写的告别，一般都具有富于感情色彩的内容。从题材来看，大体有下述三类：

第一类是远走他乡的远别。今日欢聚一堂，明朝天涯海角，这在交通不发达的古代，是很容易使古人感伤满怀的。写这类告别的音乐在表现离情别绪时，常有鲜明的告别场面的描写。前面所述《阳关三叠》、《离别随想曲》、《告别交响曲》、《告别奏鸣曲》等都属于这一类。

第二类是恋人的情别或夫妇的婚别，它比一般的别离要更多一层难分难舍的情意。因此，这类作品总是侧重刻划痛离伤别的内心感情，而且感情变化的幅度也更大。

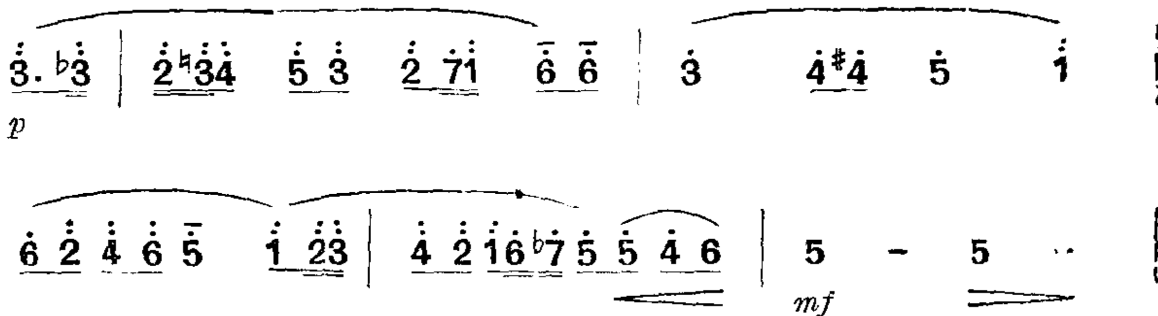
下面是普罗科菲耶夫舞剧《罗密欧与朱丽叶》中罗密欧与朱丽

叶分离前的惜别的一段音乐主题:

例 2407

1＝♭B $\frac{4}{4}$

慢板 ♪＝80



罗密欧在械斗中被迫刺杀了朱丽叶的表兄，为此，被亲王判处放逐。这一段是写他来和朱丽叶告别。“良时不可再，离别在须臾”，一对恋人互相倾诉着自己的爱情，音乐中出现了爱情主题（见第二十章例 2015）。音乐中所表达的恋恋不舍之情，充分体现了莎士比亚在同名原著中所写的意境：“晚安，再见！分别竟是这样一种甜蜜的悲哀，我要念叨着（晚安，再见）一直到明天。”

同样表现情人的告别，在小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中处理又不一样。大家知道，在舞台艺术中梁祝“十八相送”主要利用梁山伯对祝英台女扮男装不明底细而引起的种种误会，写梁山伯的憨厚朴实，突出风趣的一面；而小提琴协奏曲只宜抒情，就抓住梁祝长亭惜别，恋恋不舍的一面，主要写祝英台的真挚情意。原来的爱情主题：3 5·6 1·2 61 5 | 5·1 6535 2 – |

现在发展为惜别的主题：3 5·6 | 1·2 6 5 | 5 – |

由于具体情节的不同，这里同刚才罗密欧与朱丽叶的告别不一样，它侧重强调离别时的难分难舍。在二重唱的写法中，代表祝英台的小提琴独奏表现的是那种“行行重行行，与君生别离，相去万余里，各在天一涯。”这种离愁别恨。而象征梁山伯的大提琴独奏只是穿插应和，类似李白《赠汪伦》诗中所描述的“桃花潭水深千尺，

不及汪伦送我情。"这种挚友之间的深情厚谊：

例 2408

1=E $\frac{2}{4}$

慢板 ♪=88

(小提琴) 5 6 1 | 1 · 7 | 6 6 5 3 | 2 – |

(大提琴) ♭7 0 | 0 0 | 0 0 | 0 7 6 1 |

p mf

2 3 5 | 5 · 6 | 5·6 7 2 | 6 – | 6 6 5 3 |

5 – | 3 – | 2 – | 2 3 2 7 | 6 1235 |

2 – | 6 6 5653 | 2 – | 2 2 3 5 | 1·2 6 5 |

6 6 5 3 | 2 – | 6 6 5653 | 2 – | 3 · 2 | 〔下略〕

f dim.

第三类是战别。在古人心目中，亲友出征，生死难卜，凶多吉少，因此往往把战别看成永别，更易使人伤感，甚至带有绝望的感情色彩。只是在我国近代新音乐创作中，在写战别的作品中才注进革命的乐观主义精神，如革命历史歌曲《十送红军》。在近现代的专业创作中，有的作者大胆探索用抒情的笔触来写战别，如电影《怒潮》中的插曲《送别》和一九七九年中越边境自卫反击战中产生的抒情歌曲《再见吧，妈妈》那样，这是卓有成效的尝试。

我们在这里讲告别音乐时，不厌其烦地引用了许多唐诗，这是

因为唐诗是我国古代诗歌的高峰，唐诗中有许多脍炙人口的送别诗，它们不但启迪了作曲家的创作灵感，甚至被直接引用在标题音乐作品中，而且可以帮助我们深入理解音乐中的告别形象。

近年来张晓峰、朱晓谷创作的二胡叙事曲《新婚别》，不但直接取材于杜甫的著名诗篇《新婚别》，而且显然也引用了杜甫在同期创作的另一首诗《石壕吏》的部分内容。

全曲共三段，第一段《迎亲》，是古代民间风俗场面的体现，其中能听到民间的鼓乐和吹打。在定音鼓不祥的滚奏声中，乐曲进入第二段《惊变》：5· 3 23 12 76 56 43

2 - #4 - 5 - -。

洞房花烛夜，差吏抓壮丁，新郎奔逃，新娘呼号，出现一片混乱景象。这种描写在原诗《新婚别》中并没有，但很象《石壕吏》中"暮投石壕村，有吏夜捉人。老翁逾墙走，老妇出门看，吏呼一何怒，妇啼一何苦。"的描写。

第三段是《送别》。由于这里的送别，既是远别，又是婚别，还是战别，因而集中了人们种种不同告别时的复杂心情：

例 2409

4/4

慢板

6 17 66 53 | 6 - 6 53 |

6 27 66 5#4 | 3 - 3 3 |〔下略〕

这里有新娘失声的痛哭，哀伤的倾诉，有亲人真切的同情，诚挚的劝慰。这种告别场面的描写，使人想起杜甫的另一首诗："车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰，爷娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥。"(《兵车行》)

终于，崇高的爱情战胜离别的痛苦，新娘识大体、顾大局，强忍哀痛，左嘱咐、右叮咛，千言万语并成一句话："勿为新婚念，努力事戎行"。这里的音乐已经转化为坚定有力的音调，塑造了一个愿为国家安全、承受个人巨大牺牲的中国古代女性的高大形象。

在音乐中不但中国作曲家常引用唐诗来写表现告别的音乐，甚至外国作曲家，例如奥地利的马勒也在他著名的交响乐《大地之歌》中引用了唐朝孟浩然和王维的送别诗来写最后的第六乐章《告别》。

一九〇七年是资本主义世界矛盾重重的年代，马勒个人的工作、健康又遭受意外的挫折，加上爱女夭折，在这种痛苦的失望中，马勒虽然没有完全失去对生活的热情，但却感到自己已经到了和尘世告别的时候，他在这一年创作的《大地之歌》终曲《告别》中，满怀对人生的眷恋，依依不舍地和大地告别。

这一乐章引用的两首唐诗是孟浩然的《宿业师山房待丁大不至》：

夕阳度西岭，
群壑倏已暝。
松月生夜凉，
风泉满清听。
樵人归欲尽，
烟鸟栖初定。
之子期宿来，
孤琴候萝径。

和王维的《送别》：

下马饮君酒，
问君何所之。
君言不得志，
归卧南山陲。
但去莫复问，

白云无尽时。

两首诗中所刻划的诗人徜徉山水，傲啸终日的形象，在这一乐章的前半部分表现为：小溪低唱、大地入睡，诗人却在等待朋友到来，作最后的诀别，音乐凄凉而悲切、低沉而压抑，使人感到孤独、冷清、茫然若失：

例 2410

1=♭E 4/4

迟钝地、沉重地

(双簧管)

6 - - - | 6 - - - | 676 #56 6 - - ' |

sf pp　sf pp　sf > p

676 #56 6 - - | 0 0 0 076 #5636 | 7 - - - |

sf > p　sfp

0 0 0·6 #5646 | 7 - - - |

sfp

5/4 0 0 0 6 #5 6 4 6 | 2̇ - 0 0 |〔下略〕

sf >

当然，由于译文的不同，民族的差别，时代的变迁，加上个性的差异，马勒的音乐和两首唐诗的内容不尽相同。马勒的音乐更多强调了忧郁、烦闷的厌世思想。这一乐章的后半部分是一首向大地告别的断肠的悲歌。沉重的节奏象葬礼进行曲一样连绵不断。在尾声中，诗人更是满怀留恋的心情，依依不舍地同可爱的大地告别，这里的歌词是：

这可爱的大地，

满布春花，重披绿装，
在那无际的太空，
到处永远放射出蓝色的光芒。
永远……永远……

歌词断断续续、歌声逐渐消失，乐音在遥远的天空飘荡，仿佛主人公同大地诀别后，已经进入“极乐永生”的天国。

从上面涉及的许多作品来看，音乐中表现告别，无论题材内容或感情特征都是多种多样的。随着时代的变迁、科学的发展、人们认识的提高，音乐中的告别形象也都打上不同时代的烙印。现在是“我们的朋友遍天下”的时代，“西出阳关无故人”的岁月早已过去。虽然历史上产生的许多表现离别的佳篇名作至今还能激动我们的心灵，但这只是出于我们对古人的同情。今天，我们都是为着建设社会主义，奔赴不同岗位而别离，因而音乐创作中的告别形象，都有新的时代特征。

我国作曲家丁善德的交响乐《长征》，第一乐章就是表现告别的《踏上征途》。

“九·一八”事变，东北沦陷，祖国在危急中，英雄的工农红军踏上征途，奔赴抗日前线。

这一乐章奏鸣曲式主部主题《三大纪律八项注意》的乐声由弱而强，仿佛红军的队伍正由远而近。副部的两个主题都是纯朴的民歌风旋律，第一主题取材于云、贵的民歌《痛苦歌》：

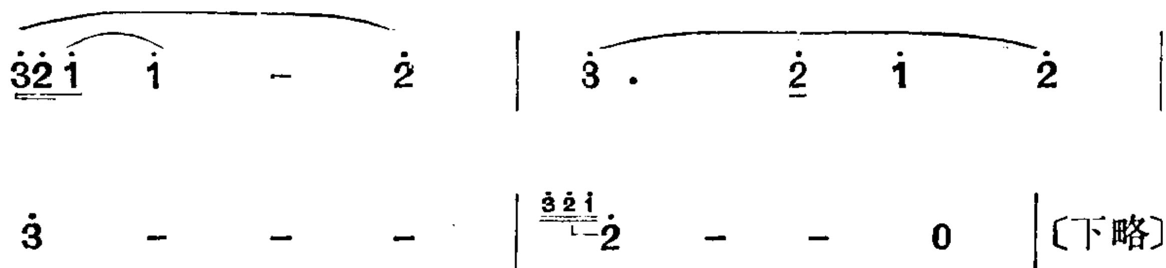
例 2411

1=C $\frac{4}{4}$

(加弱音器的小提琴)

3 3 · 3 – | 321 1 – 2 | 3 – – – |
p

3 0 0 0 | 3 3 · 3 – | 121 1 – 3 |

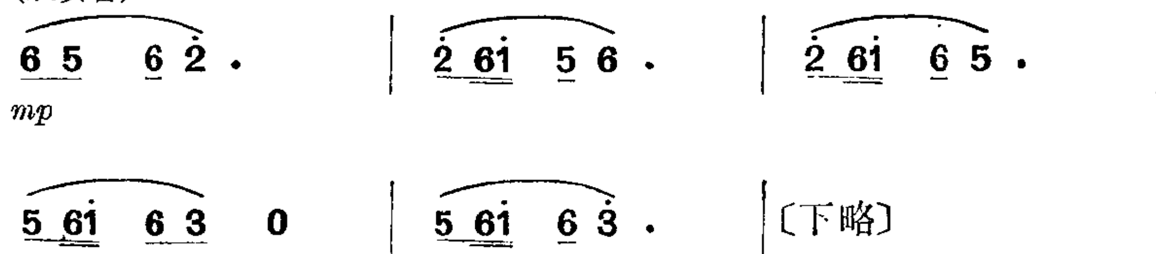


第二主题取材于福建的革命民歌《风吹竹叶》：

例 2412

1=C $\frac{3}{4}$

（双簧管）



这亲切的民歌风旋律，是苏区人民依依不舍欢送红军的生动体现。在告别场面的描写中，我们看到红军战士的形象多么威武雄壮，苏区人民的感情多么深厚真挚，这告别是反映军民鱼水情的鲜明写照，是鼓舞红军长征的巨大力量。

爱好音乐的朋友们，我们的《音乐博览会》从象征新生事物的《早晨》开始，全书二十四章。这里是最后一章，我们以表现当年苏区人民欢送长征战士的《踏上征途》的音乐和你们告别。

附　录

中央台《音乐博览会》专题广播节目编者的话

一、寻找音乐入门的钥匙

本报编者按：本台专题音乐节目《音乐博览会》播出以后，受到音乐爱好者的普遍欢迎。我们请该节目的编辑王芝芙同志就这个节目内容分几个题目作一些概括性的阐述：一、寻找音乐入门的钥匙；二、音乐中自然景物的描写；三、绚丽多姿的人的生活海洋；四、动物音乐形象的塑造。

提起欣赏音乐，有些人觉得很神秘，仿佛是部分人的事，其实随着我国人民物质生活的提高，广大群众日益需要更加丰富的精神生活，尤其是青年人很想听听交响乐，但又不得入门的要领。这就给电台音乐编辑提出了新的课题：如何提高业余音乐爱好者的欣赏水平，用什么简便的方法使他们在短时期中获得较系统的音乐知识，使他们树立起听懂音乐的信心。沈阳音乐学院作曲系副主任、副教授薛金炎多年从事教学的经验，为我们提供了一把金钥匙——从介绍音乐作品塑造常见的音乐形象的一般手法入手，使听众由浅入深地懂得音乐如何反映生活、如何表现主观世界和客观世界的一些规律，获得从感性到理性全面系统的知识，从而提高理解音乐的能力。《音乐博览会》这套尝试性的音乐知识节目，就是在这种情况下应运而生的。

《音乐博览会》从开播那天起，就受到音乐爱好者的热烈欢迎。许多听众都是从第一集开始，一直坚持听完最后一集。不少人还录下音来反复听，有的还作了笔记。福建厦门大学何大中每听儿

集还给撰稿人写信谈收听后的感想。天津化工部第一设计院范晓群来信感谢这套节目激发了她对音乐的感情，扩展了她的生活视野和生活乐趣，并赋予了她精神力量。清华大学及附中等一些学校要求把这套节目作为音乐教材。二炮文工团等文艺团体要把它作为全团基本训练音乐欣赏教材。四川音乐学院黄虎威要求将广播稿供给学院作曲系，作为教学参考。庄河县小孤山公社社员姜忠和花了数百元买了一台收录机，以便录下音来反复听。听众来信说明，音乐并不象有些人想象的那样神秘，业余音乐爱好者也是可以进入音乐的殿堂去探索其中的奥妙的。

二、音乐中自然景物的描写

«音乐博览会»总共播出了二十五集，每集只有三十分钟，远远未能游遍浩瀚的音乐海洋，但它较集中地让你涉猎到音乐的概貌，展现出五光十色的音乐天地。这二十五集的中心主题：音乐是怎样塑造形象和怎样进行描写的。

«音乐博览会»是从描写自然景物的音乐开始的。音乐是用声音塑造形象的听觉艺术，而象“早晨”、“春天”、“月亮”、“森林”等标题，全是些时间和空间的概念，听不见、摸不着，如何用音乐再现呢？这是第一集里首先提出的一个问题。

为了使这一问题深入浅出，作者首先用了形象化的比喻，使问题一下子变得具体而鲜明。他说，在日常生活里，当我们看到玻璃杯打碎时，同时也听到了“丁当”一响。由于这种经验，人们再听到“丁当”一响时，便会听其声如见其物，由听觉形象引出视觉形象，这叫联想。作曲家正是借用自然界各种声音，使人产生联想，唤起人们的视觉形象。如描写“早晨”就利用早晨经常能听到的鸡叫、鸟鸣和乡村牧笛声等声音形象，引起东方破晓的感受。用风吹树叶的簌簌声、鸟雀的喧哗声、野兽吼叫声和猎人的号角声引起联想，再现各种森林景象。

当听众明白了联想是怎么回事之后，作者又阐明利用声音联想并不是唯一的方法，象美国作曲家格罗菲在«大峡谷»中写“日

出”、“日落”主要是运用象征、类比的方法。为了表现太阳由低而高，冉冉升起，音乐中音区也由低而高不断向上发展；为了表现红日喷薄而出，光芒四射，音乐中音量由弱而强，不断增长，配器声色和和声色彩也由淡而浓，由暗及亮。这里主要摹拟清晨、傍晚不同时间的色彩变化。再如森林，树木比较浓密、光线比较阴暗，作曲家就用象征、类比的方法，以较低的音区、浓重的和弦、暗淡的色彩、平稳的节奏，使人们间接领会大森林的形象。在法国作曲家圣-桑《动物狂欢节》第九段“森林中的杜鹃”中，我们除了从头到尾听到这种主体音乐外，在乐句间隙中还听到了模仿杜鹃叫的声音，这森林便活起来了。

作者没有忘记告诉我们，如果在音乐中单纯地一味模仿自然界的声音，会坠入自然主义泥坑，因为音乐归根结底是抒发人的感情的，作曲家无论是写“春天”或是“暴风雨”都无一例外地要注入人的感情和体验。因而优秀的作曲家即使写景，也是情景交融的。

以“暴风雨”为例，作者先介绍自然界的暴风雨怎样引起艺术家的兴趣；再谈暴风雨为什么成为音乐中常见的描绘对象，并列举了中外音乐史上描写暴风雨的名著，然后举例说明音乐作品中描写的暴风雨有三种类型：一、自然界的暴风雨；二、社会的暴风雨（常象征革命风暴）；三、人物内心世界的暴风雨。

在诗歌中常用比兴的艺术手法，用彼一事物比喻此一事物，借彼事彼物引起此事此物的感触，使内容含蓄婉转，感情有余不尽，艺术形象也更为生动。比兴的手法在音乐中也常使用，例如刘诗昆改编的《战台风》，表面上描绘的是凶猛的台风，实际上是泛指革命道路上的一切艰难险阻。意大利作曲家罗西尼的《威廉·退尔》序曲第二段，表面上描绘的是自然界的暴风雨，实际上象征了瑞士人民反抗奥地利暴政的革命风暴。更常见的是把宽广辽阔、深远无边的大海比喻为人民群众，比喻为伟大的祖国。

三、绚丽多姿的人的生活海洋

音乐描写的对象虽然广阔，但最终是离不开表现人的。在浩

瀚如海的中外音乐作品中，写人是最重要的命题.无论是标题音乐或非标题音乐，都是社会生活的反映。所表现的内容不外客观世界和主观世界两大类：客观世界包括自然风光、田园景色的描绘，其中也包括人的感受；而主观世界大多是人们对生活的观察、对命运的态度、对历史的回忆、对未来的憧景、对人物的歌颂等等。

《博览会》首先为我们展出了音乐人物肖像画的长廊：从十七世纪的古钢琴曲《莫尼卡姊妹》、十九世纪舒曼的《狂欢节》中的各式人物，到二十世纪巴托克的《两幅肖像》、德彪西的《亚麻色头发的女郎》，还有穆索尔斯基的《两个犹太人》、格里格的《小矮人》和我国古曲《昭君怨》、钢琴曲《兰花花》、交响诗《刘胡兰》、小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》。

《音乐博览会》的作者以极短的篇幅，为我们拉开了音乐表现人物的帷幕，展示了如此众多的人物肖像。不仅让我们大开了眼界，还具体生动地讲解了作曲家是如何从人物的性格特征、体态特征、职业特征来抓取人物的神态、气质等精神特点，然后以神似传达的形式，创造出这一系列栩栩如生的人物形象的。

更令人高兴的是《博览会》并没有停留在标题音乐范围之内。在最后几集中，作者着力要把听众领进更深的领域。不少听众来信讲述了《命运》这两集如何打动了他们的心扉，就可以说明这种效果。

《命运》是反映社会矛盾、意义的重大题材，可又是抽象的东西，音乐怎样表现呢？

作曲家对生活是敏感的，人类社会长期的不平等，促使他们不得不认真思索自己的遭遇和前途，并用音乐大声呐喊。因而音乐中表现的命运一般不是指个人，而是一个阶层或人类的命运。

《博览会》的作者在这里，不只对一部作品进行介绍，而是将三位著名作曲家的命运主题放在一起，作了思想上和艺术上的对比，使人领悟得既快又深。

贝多芬的《第五交响曲》开门见山奏出命运主题，逐步展开厄运和幸福、现实和理想之间的矛盾，并在发展中肯定了斗争的形

象，终使凶暴的命运主题失去了威力，最后转化为一种振臂高呼、欢庆胜利的音调。体现了通过斗争取得胜利，冲破黑暗走向光明的主题思想。

由于时代的不同和世界观的局限，拉赫玛尼诺夫的浪漫画《命运》，虽然从头到尾贯穿着贝多芬的命运主题，但结果恰恰相反，他写的命运在肆无忌惮地摧残人，把人压得喘不过气来，表达的是一种绝望的情绪。

柴科夫斯基身处亚历山大二世、三世黑暗的反动统治年代，他所写的《第四交响曲》的命运主题又不一样。命运显得更加严峻、险恶，并不时发出致命的打击，命运变得更加曲折而复杂。

通过二十五集《博览会》，让广大音乐爱好者明白了如何欣赏音乐，并了解了一些作曲的规律，以便于更易感受作品的感情特征和思想倾向。特别是非标题性音乐，概括性的面很大，联想的余地很广，没有必要作刻板的解释。虽然作曲家在创作时有具体想法，甚至有文字提要，但在发表时不作任何内容说明，确实更为恰当。如柴科夫斯基的《第五交响曲》是作曲家丰富的人生体验的高度概括性的结晶，每个人都可以从自己经历过的苦难历程中去取得强烈的感情共鸣。这样的音乐是无法用语言来说明的，更不能用语言来代替。

在制作《博览会》的过程中，我仿佛游历了音乐的海洋，进一步感到它是那样的浩瀚无际，有着取不尽用不竭的精神食粮。

四、动物音乐形象的塑造

我在制作《音乐博览会》前五集的过程中，深深地为撰稿人薛金炎副教授学识的渊博和文稿的逻辑条理清晰、形象生动而赞叹。为使形式更加生动活泼，我们商定适当地采用对话方式，由学生提出问题，然后老师来解答，做到了通俗易懂。在介绍动物形象的几集中，首先采用对话方式，果然收到很好的效果。

不少青年听众，对游览音乐动物园发生了极大的兴趣。他们说，这些音乐有的也曾听过，个别乐曲电台还介绍过，可是在自己

的印象中从未构成如此包罗万象的活生生的动物园。这里有地上的走兽，天上的飞禽和水中的鱼类。大至巨象，小到松鼠，甚至还有一般动物园里所没有的幻想性动物或拟人化动物，真是太丰富了。

更使听众高兴的是薛金炎副教授阐述的方法。他深入浅出地将作曲家们如何巧妙地使音乐随着时间的发展来表现动物的动态特征，并借助声音使人产生联想，给人以栩栩如生的感觉。这种效果，是静态的造型艺术如绘画、雕塑所无法比拟的。

归结起来，动物音乐形象的创作就是根据动物的体态特征、动作特征、性格特征和鸣叫声，塑造出"万兽之王"庞大的大象、威武雄踞的狮子、贪婪凶残的狼、笨重粗鲁的熊、驰骋疆场的战马、步履缓慢的骆驼、懦弱无能的羊、动作敏捷的小白兔和行动迟缓的乌龟，还有盘旋飞翔的蝴蝶、前腿长后腿短的蚂蚱、跳舞的小蚊子等数不尽的动物形象。

撰稿人还专门安排了一集《天鹅》，让我们欣赏到各种描写天鹅的世界名曲，个个独具特色，曲曲各有千秋。本来作为一种动物，天鹅除了有一身洁白的羽毛和端庄俊俏的体态之外，本身并没有什么独特的品性，是艺术家们出于自己对天鹅的美感，把许多高雅的品性加在天鹅身上，把天鹅拟人化，作为纯洁、崇高、典雅、端庄的象征，并对这些优美的品性加以歌颂。

圣-桑的《天鹅》描写的是在碧波荡漾的水面上，天鹅昂首遨游，端庄娴静的神态，富有浓郁的诗情画意。舞剧《天鹅湖》中的白天鹅，却是在朦胧暗淡的月光下漫游，它具有温柔而带有恳求的神态，优雅而兼有凄切的气氛。这只天鹅本是公主变的，因而形象充满了人的丰富感情。《四只小天鹅》则表现出儿童所特有的天真活泼、调皮淘气的神态，甚为逗人喜爱。

这套节目制作完成有半年多了，可是这些神态各异、维妙维肖的音乐动物形象仍在我脑海中浮现，使我能不断地品味它所给予我的美的感受。这个节目在中央电台播出以后，许多听众要求重播，说明它在普及音乐知识方面起到了很好的作用。（王芝芙）

后　记

《音乐博览会》问世以来，受到许多音乐爱好者、特别是爱好音乐的青年朋友的欢迎，一些音乐工作者也感到对他们的业务学习有帮助。许多听众和读者反映，《音乐博览会》提供了一把钥匙，帮助他们去打开音乐王国的大门。无疑，这颇使作者受到鼓舞。

但是，有一件事，作者认为必须加以说明，以免使人误入歧途：为了解除一些青年朋友对音乐的神秘感，使他们知道音乐并不那么深不可测、高不可攀，《音乐博览会》不同于一般的音乐知识讲座，它帮助读者(或听众)从理解音乐形象入手，介绍作曲家塑造各类音乐形象的常用手法，为进一步领会音乐的真谛提供桥梁，因此，在讲解每一首音乐作品时，尽量采取通俗的讲法，甚至不避简单化的嫌疑，具体说明乐曲的内容，提示音乐形象的特征。这种做法实践证明是行之有效的。匈牙利作曲家李斯特说过："从音乐广泛流传之日起，从音乐会吸引了上千的群众，成为一切正式典礼所必需，成为私人的消遣娱乐并深入最孤僻的人的内心之日起，不仅听众开始感到需要引线来把他们带出音乐的迷宫，而且音乐家们也深深意识到不管是什么样的引线，总之，这条线是有必要的。……正是因为这样，器乐作品加上文字、称号或题目，描绘或说明一下乐曲中所隐含的和它所要引起的感情，这种做法老早就不是什么稀有的事了。"

然而，音乐毕竟是音乐，严格说来，音乐又是无法用语言来代替的。法国画家乔治·勃拉克说："在艺术中只有一件事情是有价值的，那就是它无法用语言来解释。"另一位法国画家雷诺阿也说："如果一幅画能够被解释，那么，它也就不成其为艺术了。"有明确图象造型的美术尚且如此，比较抽象的音乐就更不用说了。有

些音乐家是不赞成用语言来解释音乐的。柴科夫斯基在谈到器乐的特点时，认为“它是不可分析的。正如海涅所说：‘语言停止的所在，就是音乐的开始’。”

德国作曲家门德尔松不无感慨地说：“每当我试图用文字或语言来说明一段音乐时，好象是说过了，但又好象说得都不令人满意。”作者写完本书后，也完全是这样的感觉，因此，需要郑重说明，本书对各类乐曲内容所作的说明都不过是对音乐爱好者入门的向导，只是帮助他们理解音乐的一种指南，仅此而已。歌德曾说过：“一般地说，我们都不应把画家的笔墨或诗人的语言看得太死、太狭窄。一件艺术作品是由自由大胆的精神创造出来的，我们也就应尽可能地用自由大胆的精神去观照和欣赏。”希望读者对待音乐作品也是这样，切不要把本书对乐曲所作的解释看得太死、太狭窄，而尽可能用自由大胆的精神去欣赏音乐、领会音乐。

由于作者水平所限，书中谬误难免，恳请广大读者赐教指正。

沈阳音乐学院　薛金炎

1985年7月于上海